ISSN: 1413-0378

TERCEIRA MARGEM

Tese: poesia

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA LITERATURA
ANO X • Nº 15 • JULHO-DEZEMBRO/2006

TERCEIRA MARGEM

Faculdade de Letras/UFRJ
Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP 21941-590 – Rio de Janeiro - RJ
Tel: (21) 2598-9745 **/ Fax:** (21) 2598-9795
e-mail: ciencialit@yahoo.com.br
Homepage do Programa: www.ciencialit.letras.ufrj.br

Os textos publicados nesta revista são de inteira responsabilidade de seus autores

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano X, nº 15, 2006.

136 p.

1. Letras- Periódicos I. Título II. UFRJ/FL- Pós-Graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Vera Lins

Em 2003, organizamos, na Faculdade, uma série de encontros com o nome Tese: Poesia, que tinha como alvo tirar teses e dissertações sobre poesia das prateleiras e trazê-las para discussão. Pensávamos assim colocar a poesia na ordem do dia, o que já estava acontecendo entre os alunos da graduação, que encontrávamos cotidianamente lendo e dizendo poemas no pátio.

Abrimos os encontros com uma discussão sobre revistas de poesia, da qual participaram a professora Cinda Gonda, de Literatura Portuguesa, que naquele momento escrevia uma tese sobre a revista portuguesa *Árvore,* e os editores de revistas como a *Inimigo Rumor*, Carlito Azevedo; *Azougue*, Sérgio Cohn, e ainda *.Doc,* André Luiz Pinto, e *Sebastião*. Pensamos nas revistas porque fazem circular os poemas em primeira mão e, pela sua mobilidade maior que a do livro, têm uma história importante com as posições editoriais que tomam, interferindo mesmo na leitura e na própria produção de poesia.

Os demais encontros traziam o autor da tese ou dissertação, que a apresentava com um debatedor, intermediando a discussão com o público; ou vários autores que tinham o mesmo tema – um poeta em comum e apresentavam visões diferentes, aspectos variados do seu objeto em questão. Escolhemos os palestrantes pela relevância do poeta, objeto de estudo, e pela relevância das questões que o trabalho poderia provocar. Foram encontros animadíssimos, com boas discussões que se estenderam de questões culturais e históricas ao papel da universidade e da teoria. Verdadeiras conversas sobre poesia, uma série de sete encontros, que, no entanto, não conseguimos registrar todos: as gravações não funcionaram. Ficamos apenas com quatro que foram transcritos aqui.

No segundo encontro, o professor do nosso departamento, André Bueno, apresentou sua tese, que então não tinha ainda publicado, "Pássaro de fogo no terceiro mundo" (7Letras, 2005), sobre Torquato Neto, poeta e também letrista. Foi, na verdade, a primeira conversa, num tom bastante informal. Teve como debatedor Francisco Bosco, que escrevia sua dissertação naquele momento, poeta e ligado ao mundo da música popular. No terceiro, o professor de Literatura Portuguesa da Faculdade, Jorge Fernandes da Silveira, expôs sua tese sobre o grupo Poesia 61. A tese já existia em livro desde 1986 pela Imprensa

Nacional-Casa da Moeda, de Portugal, mas, como é um trabalho de peso sobre autores que marcaram a poesia portuguesa, valia a pena trazê-los de volta ao palco. Jorge falou sobre Fiama Hasse de Paes Brandão, Gastão Cruz, Luísa Neto Jorge, Casimiro de Brito e Teresa Horta. Sua debatedora foi Sofia Souza e Silva, que escreve uma tese na PUC sobre Sophia de Mello Breyner. Infelizmente, a gravação não funcionou e não pudemos transcrever a apresentação.

Sobre o poeta brasileiro Joaquim Cardozo, falou o professor de Literatura Brasileira, Sérgio Gesteira, que tem uma tese não publicada sobre ele, que é um poeta interessante, mas pouco trabalhado. Sérgio trouxe inclusive uma fita com uma entrevista que fez com o poeta, mas não conseguimos gravar nada desse quarto encontro.

No quinto, o tema foi Paulo Leminski com três apresentadores, Solange Rebuzzi, doutoranda da UFMG, que defendeu uma dissertação na PUC-RJ sobre a correspondência de Leminski, Nonato Gurgel, que em sua tese tem uma parte dedicada ao poeta, e Álvaro Marins, que defendeu uma tese sobre Leminski na Faculdade de Letras. Este também provocou uma discussão acalorada.

O sexto encontro foi sobre São João da Cruz, dissertação de Nilton dos Anjos. Teve como debatedor Eduardo Guerreiro, que iniciava um doutorado em teologia negativa. E o sétimo foi sobre Augusto de Campos, duas dissertações: uma da UERJ, por Cristina Monteiro, e outra da UFRJ, de Antonio Carlos Prioste.

O ano terminou, pensamos em dar continuidade aos encontros, mas tal não aconteceu. Como não pudemos transcrever todas as apresentações, por falhas na gravação, pedimos textos a outros pesquisadores sobre suas teses. Alguns já estavam escolhidos para as próximas conversas, como Ana Isabel Borges, que terminou este ano sua tese sobre Gorostiza, um poeta latino-americano pouco conhecido, Irineu Jones Corrêa com sua revisão do romântico Bernardo Guimarães, Constança Hertz com seu trabalho sobre a poesia do cineasta de *Limite*, Mário Peixoto, e Juliana Perez, professora do departamento de anglo-germânicas, que tem uma tese em alemão sobre Paul Celan. A Eduardo Sterzi, que terminou seu doutorado no IEL da Unicamp recentemente, pedimos uma apresentação de sua tese sobre Dante e a lírica moderna. E a Viviana Bosi, professora da USP, um resumo de sua tese sobre o poeta americano John Ashbery. Pensamos, assim, propor a discussão de várias questões com situações poéticas e históricas diferentes.

Pensamos em discutir também a tradução de poesia, que coloca problemas especiais e desafia a afirmação corrente de sua impossibilidade. A tradução nos parece fundamental, tanto para o leitor quanto para o autor traduzido e

para a língua para a qual se traduz. E, na verdade, o próprio trabalho poético é um traduzir.

Assim pedimos um texto ao Prof. João Barrento, da Universidade Livre de Lisboa, que tem um trabalho magnífico na tradução da poesia alemã para o português e ainda produz uma reflexão teórica sobre a prática tradutória. Traduziu, entre outros, Paul Celan, Ingeborg Bachmann, os expressionistas. O artigo que nos enviou foi publicado também na revista *Relâmpago*, número 17, de 2005. No Brasil, o trabalho de um colega nosso, Paulo Henriques Britto, nos parece também bastante relevante, por isso lhe pedimos um texto. Além de tradutor do inglês e poeta, é professor da PUC-Rio, teoriza sobre sua prática. Sua tradução de Wallace Stevens é uma grande contribuição para o conhecimento desse poeta em português.

Agradecemos, assim, aos colaboradores deste número, pelas apresentações e pelos textos enviados, e nos desculpamos pelas falhas nas gravações, que impediram que algumas conversas estivessem agora publicadas. Agradecemos especialmente a Cristina Monteiro, que também transcreveu as gravações, e a Vítor Alevato pela versão dos resumos para o inglês.

1. ENCONTROS:

A TESE EM DISCUSSÃO

TORQUATO NETO

ANDRÉ BUENO: Podemos começar, Vera? Este livro, eu morava em São Paulo, na Rua Maria Antônia, quando eu li sua primeira edição. Esta é a segunda, que foi organizada pelo falecido Wally Salomão e pela mulher do Torquato, que era a Ana Maria. E a primeira edição que eu li foi da livraria Eldorado Tijuca. Era uma edição pequenininha, que saiu logo depois que ele se matou, em 72 – ele, Torquato Neto.

O fundo teórico da questão, para chegar nessa tese, que se chama *Pássaro de fogo no Terceiro Mundo* é o interesse principal que me formou intelectualmente: o combate entre as duas escolas principais de São Paulo, a da Universidade de São Paulo, a de Antonio Candido, com o Roberto Schwarz, etc. e a da poesia concreta, que era Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, com quem eu estudava nos anos 70. Fazia mestrado lá, na PUC-SP. Na minha cabeça, então, o assunto era estética e política. O meu horizonte intelectual era esse. Ao longo dos anos, definitivamente, eu fui muito mais claramente para a posição marxista, que é a minha. É essa herança em vários matizes. E, nesse momento, era isso: eu tinha uma formação muito interessada nesse campo. As questões da estética e da política, da vanguarda estética e da vanguarda política, que é um assunto hoje diminuído ou diluído pelo avanço do capitalismo na nossa época. Isso tudo mudou de perspectiva, quase que não tem ressonância, mas naquele período tinha e muita. Então, a minha formação era essa: esse era o horizonte de leitura. Estudei com o Haroldo, estudei com o Décio, e aqueles assuntos me interessavam muito, mas eu me ressentia claramente da posição formalista deles, da linguagem via linguagem, uma certa tautologia. É o que foi me encaminhando cada vez mais para pensar de outro ângulo: aqui no Brasil, o Roberto e o Antonio Candido e a teoria crítica em geral – ou antes, o próprio Marx. E eu li esse livro e fiquei muito impressionado. Estava na metade dos anos 70 e depois vim para o Rio. Terminei o mestrado aqui na PUC com uma dissertação que chamava “Contracultura, as utopias em marcha”. “Utopias em marcha” é uma alusão a Oswald de Andrade. Os ensaios ditos filosóficos que ele escreveu, que são “A crise da filosofia messiânica” e “A marcha das utopias”. Já abordava esse assunto: seria um horizonte de cultura de cinema, de poesia e de teatro. No Brasil, naquele caldo cultural do 68, também chamado contracultural, também chamado independente, marginal, alternativo – a rotulação interessa pouco. E, em seguida, essa tese. Ela foi defendida em agosto de 1987. O orientador foi Ronaldo

Lima Lins, a banca foi composta, naquele momento, pela Helena Parente Cunha, o próprio Ronaldo, o Roberto Correa dos Santos, a Heloísa Buarque de Hollanda e o Silviano Santiago. E foi defendida naquele momento. Agora vou dar os parâmetros e vou resumir, não vou me estender muito para haver o debate. A Vera, muito gentilmente, leu e falou de uma maneira legal, me avivou uma coisa que o tempo já ia levando embora. Interessante como isso estava vivo na minha mente, tinha umas ressonâncias emocionais muito fortes.

Derivado dessa relação de estética e política está o mal-estar que as civilizações urbanas do capitalismo criaram no século XIX e ao longo do XX. Dentro disso, uma tradição que você pode chamar de "revolta romântica", as recusas radicais. E, de um outro ângulo, o que Georg Lukács chamou de "anticapitalismo romântico". O Torquato Neto se encaixa nisso. O Van Gogh se encaixa nisso, o Antonin Artaud se encaixa nisso, o Rimbaud se encaixa nisso: aqueles cuja revolta e recusa radical diante do existente, que vai sendo o mundo desencantado que o capitalismo abrira, fazem com que haja uma breve fulguração tensa, uma espécie de iluminação seguida de queima. Uma imagem bonita do Octavio Paz nos livros, do lume. A imagem da iluminação rápida e da queima. Como se atravessassem o céu da história muito brevemente e deixassem os fragmentos para os seus contemporâneos, para os seus pósteros lerem e entenderem aquilo. Eu achei, portanto, que o Torquato cabia nisso porque ele fez tudo o que fez entre 20, 22 anos e 28 anos. Ele se matou em 72, no dia em que ele fez 28 anos. Vinte e oito anos é a idade do Eduardo e do Chico, não é? É a idade que eu tinha mais ou menos – um pouco mais novo – quando comecei a dar aula na Universidade, em 1978, por aí. Então, essa fulguração e queima. Daí a idéia do "Pássaro de fogo". Essa idéia começou, eu estava conversando, na época, com o agora falecido Wally Salomão, que era amigo do Torquato, que editou esse livro, que editou, junto com ele, uma edição póstuma de uma revista que se chamava "Navilouca". Então era essa idéia do pássaro de fogo, meramente alusiva ao Stravinski, e eu acrescentei "no Terceiro Mundo". A idéia de iluminação e queima rápidas: um poeta brasileiro, vindo do Piauí, da margem da margem do Brasil, que entre os 20 e 28 anos cumpre essa trajetória e deixa uma obra fragmentária, breve, mas muito intensa, muito sintomática. E "no Terceiro Mundo" foi acréscimo meu, para dar o contexto histórico e social dessa trajetória, que eu acabei situando em uma espécie de movimentozinho de iluminação e queima e de antropofagia e autofagia, sobretudo. O que são os anos intensos do Tropicalismo, o exílio, a volta e aí ele já não encontra mais espaço para sobreviver e se mata. Passa antes por diversas internações.

Eu vou, então, resumir qual é a trajetória. Esse poeta, Torquato Pereira de Araújo Neto, ele é assim uma espécie de tabu do Tropicalismo. Se eu con-

siderar o Tropicalismo como uma coisa institucionalizada, regressiva que se tornou, sorridente – o que é o Caetano Veloso hoje, o que é o Gilberto Gil hoje, o que eles são já há muitos anos. É uma coisa deletéria, uma espécie de capa da revista *Caras*. Fim de semana na ilha de *Caras*. É uma coisa lastimável para quem acompanhou um outro momento em que havia um jogo, umas coisas muito mais importantes. Isso acabou sendo absorvido por um mundinho do *star sistem*, do *show business*, cada vez mais narcisista, cada vez mais mercantilizado, o que é lamentável. Já não me interessa há muitos anos. Isso, para mim, é uma espécie de negócio datado, mas muito vivo. O Torquato era uma espécie de tabu desse movimento. Uma margem da margem. Ele era uma margem da margem interessante, porque era do Piauí. Era filho de um promotor público e de uma professora primária. Ele não nasce em um regaço ao mesmo tempo generoso e demagógico, fértil e untuoso que é a Bahia – que é um lugar interessante e rico, mas que, ao mesmo tempo, é altamente demagógico. Ele nasce em uma margem da margem, "marginália", que será uma das canções bonitas que ele fará, uma das poucas do Tropicalismo. Ele nasce numa margem da margem, como um garoto do Piauí, às margens do rio Poti, lá em Teresina. No fim do Terceiro Mundo. Lá longe mesmo. Bem longe. E ele vem para Salvador, para estudar no Colégio Marista de Salvador, que é onde conhecerá Gilberto Gil e a mulher. E, logo de saída, ele já começa a desafinar o coro dos contentes. A idéia de desafinar o coro dos contentes é crucial para entender a revolta romântica. É a margem que vem do Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade, do "Guesa errante". Ele é expulso do colégio em que ele estudava. Salvador, na época, era um ambiente culturalmente muito rico: na música, com Walter Smetak; no teatro, Luiz Carlos Maciel; no cinema, Glauber Rocha; na música – que derivará no Tropicalismo – o Caetano Veloso, o Capinam, o Tom Zé, etc. Era uma cultura muito rica. Não era um lugar de cultura provinciana, era um lugar culturalmente rico. Ele conhecerá essas pessoas ali. Em seguida, vem para o Rio de Janeiro. Estuda comunicação e vai trabalhar em gravadora, em revista, etc. e começa a fazer canções. As primeiras canções que ele faz, as letras de música, as letras das canções populares são a bossa nova, que é um movimento que ele faz com Edu Lobo. O clássico é o "Pra dizer adeus", que vira um clássico da bossa nova. E mais duas canções que ele faz com o Edu Lobo. Em seguida, vem a explosão do Tropicalismo, em que ele fará cinco ou seis letras de canções, que, na verdade, são manifestos. São manifestos a "Marginália" e a "Geléia geral" e "Mamãe coragem". Aí eu acho que de um alto nível poético mesmo. De uma lata percepção das coisas. Quando vem o ano de 68, que é o limite dessa história, que é dezembro de 68, aí

acontece que, ao contrário de alguém que tenha formação política de militante ou que tenha uma mente realista, ele se adapta e vai lutar com aquela realidade, sabendo que é a hora do recuo. Em um certo sentido, é uma fase que está se encerrando e em que era necessário você submergir ou sair para resistir como fosse possível e mais adiante retomar as coisas. Como foi o caso do Gullar, que escreve o magistral "Poema sujo", exilado em Buenos Aires, como uma condensação, uma suma da memória e da experiência. Porque a morte estava próxima, enquanto isso os poetas eram caçados, os artistas todos, ele poderia ser pego em Buenos Aires, trazido para o Brasil, etc. Então, resulta naquela alta condensação poética, por exemplo, que é o "Poema sujo".

O Torquato é o tabu do Tropicalismo e uma espécie de símbolo da revolta romântica, que termina em suicídio e morte. É uma recusa radical que, em um certo sentido, ele não queria fazer e acaba fazendo – dar de comer aos urubus. É tudo aquilo que ele detestava. Ele faz o seguinte: ele sai do Rio de Janeiro e vai, primeiro, para Londres, onde estava exilado o grupo do Tropicalismo, que eram os baianos. E não se entende mais com eles: brigam. É um assunto do qual não se fala. O Gil não fala abertamente disso, o Caetano nunca falou abertamente disso, mas eles brigam. Então, ele está sendo, na verdade, a margem da margem: aquilo já é o exílio e ele vai ser à margem disso. Aí ele vai para Paris. Ele vai para Paris e tem um texto, "Os últimos dias de Paupéria", lindíssimo. Ele falando do exílio. É uma espécie de canção do exílio extremamente às avessas. O que é ser um brasileiro da sua época naquele momento lá, exilado em Paris. Você vê que ele está sendo, nesse processo – o que eu uso bastante para pensar –, a imagem do Antonin Artaud em relação a Van Gogh, que é o suicidado pela sociedade. Aquele cuja dissidência e cuja revolta termina em suicídio ou morte. Ele não é tolerado, ele não aceita, ele não se adapta, ele não se integra ao existente e acaba sendo – a imagem é esta – suicidado pela sociedade. Ele não é um suicida por razões psicológicas. Não está escrito na testa dele que ele deveria se matar. Ele se mata porque é morto pela circunstância regressiva e bárbara que se instala em relação aos projetos e esperanças pessoais e coletivas daquela geração mais velha e um pouco mais nova.

Você nota claramente que o processo é antropofágico – a referência é evidente ao Oswald de Andrade, que chega a ele através do pessoal da poesia concreta, que, naquele movimento, nos anos 50, relê Oswald de Andrade, relança as coisas e vai criar o caldo de cultura para os "oswaldianos" – chamemos assim – dos anos 70, que eram muitos. Como tinha "bandeiras" e "drummonds" e "cabrais", tinha os "oswaldianos": poema minuto, poema com-

primido, os *flashes*, a extrema condensação. Você vê que aquilo chega para ele, Torquato, assim. Esse é um momento antropofágico, e ele precisa ser bem lido para evitar uns equívocos de interpretação que são ou eram – não sei como essa conversa soa no presente – a oposição estética e política. A oposição estética e política, vocês se lembram, era bem clara: de um lado o Teatro Oficina, de outro lado o Teatro de Arena; de um lado o Tropicalismo, de outro a canção dita de protesto ou política; de um lado a poesia concreta, de outro a interpretação histórica e sociológica – sobretudo na Universidade de São Paulo; de um lado as CPCs da UNE, de outro lado não sei o quê. Pode parecer, posto assim, esquemático, e gerar um certo dogmatismo de interpretação. Visto *a posteriori*, pode parecer que tinha, mais do que na verdade tinha, oposição radical entre essas coisas. Às vezes não. O caso da trajetória dele, Torquato Neto, vindo do Piauí para Salvador, para o Rio, para São Paulo, para Londres, para Paris e de volta no caminho autofágico que vai levar à sua destruição, você percebe, por exemplo, que ele conhece a mulher dele, Ana Maria, e conhece o Gil nos CPCs da UNE. Ao mesmo tempo em que ele tem uma clara influência da poesia concreta, da maneira que a poesia concreta lia – não era Oswald, era "Ôswald". Na verdade é Oswald, Oswald de Sousa Andrade e não "Ôswald". Eu venho de São Paulo e me criei nisso, era essa oposição com que o Antonio Candido brinca: o "Ôswald" e o Oswald. Passando o tempo, você percebe que ele tem a influência dessa vanguarda, como o Gil tem. Exemplos mais banais do "Bate macumba", etc., no método de composição cinematográfico, os elementos da poesia moderna que a poesia concreta trouxe, efetivamente, para o Brasil – apesar de o debate sobre formalismo, que é outra questão –, mas trouxe. Mas, ao mesmo tempo, ele tem a formação política. Por exemplo, o José Carlos Capinam era um militante de esquerda e era amigo dele. E eles escreveram juntos um texto, que em seguida vou mencionar, que se chama "Vida, paixão e bananas do Tropicalismo", que sintetiza bem essas esperanças e ilusões mais políticas do que estéticas daquele período. Então você vai ver que essa oposição, a herança da poesia concreta, da vanguarda, trazendo os elementos da poesia moderna que trouxe, cria uma escola de tradução, cria um conjunto de referências que é criticável. Porque é criticável, eu sei onde é criticável, porque eu estudei com eles, eu conheço bem. Depois passei para outras coisas. Sei onde está a crítica. A crítica é em relação ao formalismo, ao ensimesmamento na linguagem e ao empobrecimento na relação de texto e contexto, que é a que o pessoal da Universidade de São Paulo faz, sobretudo o Antonio Candido. Mas esse conjunto de referências, você vê claramente que ele traz isso para o debate e influencia o Torquato. Mas você nota também, lendo

com atenção a trajetória dele em "Os últimos dias de Paupéria" e a vida que ele viveu, que ele não é um seguidor de nada propriamente. Uma coisa de mais ou menos se alinhar com essa ou aquela posição. Você percebe, a propósito do lirismo dele, por exemplo, uma coisa que você nota no Caetano também. O primeiro movimento de leitura leva a perceber um poeta que está vindo do interior para a capital. Da província para a capital. É um movimento típico na arte moderna. Aqueles que vinham do interior, das áreas menos desenvolvidas, das áreas rurais ou das áreas nortistas-nordestinas e caminham em direção à capital e calham de cair em um vórtice histórico muito intenso. Ele cai em um momento de aceleração crítica da história e é, por esse processo, devorado – no sentido em que ele não é capaz de tomar distância do fogo da história. Um realista toma distância, um militante toma distância, um racionalista toma distância, pensa e se organiza diante do obstáculo que já não pode deixar de ser encarado. Ele não, ele mistura – por isso que eu chamo de "revolta romântica", por isso que eu digo que ele vai ser suicidado pela sociedade –, ele entra em um movimento impossível que vai levar realmente à destruição. O que você nota, claramente, como lirismo ingênuo, leve. São canções muito bonitas, muito agradáveis. No caso dele é "Zabelê": "Minha zabelá, minha zabelê, toda meia-noite eu sonho com você." Você nota, se você quiser pegar do ponto de vista dessa poesia e ir associando aos contextos, primeiro esse lirismo muito simples e muito bonito, que você pode fazer um analogia fácil com o Caetano e também fácil e direta com um certo lirismo da poesia moderna brasileira, ainda com essa rotulação. A chegada ao Rio de Janeiro, aquele primeiro momento da bossa nova, de parcerias com o Edu Lobo, "Pra dizer adeus", o "Minha senhora", etc., que são canções muito bonitas e de uma outra ênfase. Em seguida tem canções que são claramente de um lirismo populista: "O rancho da rosa encarnada", por exemplo. O que é um lirismo populista? Aquilo que já foi devidamente analisado e entendido como "o dia de amanhã que virá logo em seguida", que é um texto de Walnice de Nogueira Galvão, que ficou uma espécie de "prato feito", mas também um pouco equivocado, fazer a crítica fácil do que foi o populismo, os CPCs da UNE, etc., que era mais do que se põe. Já enquadraram uns clichês que não são fiéis ao contexto e à complexidade do que aconteceu. De qualquer forma, tem um âmbito de leitura que é esse e é correto, de um lirismo populista que tem no Torquato. "O rancho da rosa encarnada", em parceria com o Gil, "Vai passar" e "O dia de amanhã está chegando". É uma esperança que é mais típica dos modernismos heróicos do Brasil. A possibilidade de superar o atraso e, em seguida, a gente sai rumo de uma outra coisa e vem a desesperança e vem o desencanto, como está vindo

agora, na forma de uma traição histórica das mais profundas, o que a gente está vivendo hoje no Brasil. O que eles viveram também é uma decepção, um desencanto profundo, e tem esse lirismo que eu chamo na tese de lirismo levemente populista. E é o que é. Sempre frisando que ele é um poeta de muito bom nível. Não é um poeta de segunda linha não, ele é muito bom.

Em seguida, virá o coração da conversa, que é a explosão Tropicalista, o lirismo Tropicalista. São algumas letras marcantes: a "Geléia geral", "a geléia geral que o *Jornal do Brasil* anuncia", é uma das letras/canções manifestos mais bonitas que já foram feitas por aqui; "Marginália 2", onde ele tem a clara percepção de que aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do fim do Terceiro Mundo, onde o Brasil pede a benção e vai dormir. Ali estão misturados todos os temas de estética e política que me interessaram, quais sejam: a composição poeticamente nova, os procedimentos formais novos, extremamente urbanos e contemporâneos, e a percepção crítica em termos políticos do que é o Brasil, a posição já sem ufanismo. Há que notar que nessa passagem não tem mais o lirismo ingenuamente interiorano nem o lirismo docemente populista e já tem um lirismo mais agridoce, mais amargo, mais urbano, em que a percepção dos nossos problemas vem mais forte. Vamos dizer que a herança da poesia e da arte moderna brasileira é atualizada ali para aquele contexto, como Glauber estava fazendo, o Zé Celso estava fazendo, o Hélio Oiticica, etc. E a "Geléia geral", a "Marginália" e uma belíssima, que é lírica e muito bonita que chama "Mamãe coragem", que vocês devem conhecer: "mamãe coragem, não chore", que é belíssima. Se quiser fazer análise do ponto de vista estilístico e formal, ela é um prato cheio; se quiser fazer análise do ponto de vista de relações de texto e contexto, ela continua sendo um prato cheio, porque dá muita margem de condensação de sentido e dá forma a umas tantas coisas que é o melhor da geração. E isso tudo ele tem vinte e poucos anos.

PLATÉIA: Essa própria dialética do "Mamãe coragem" remete ao Brecht. "Mamãe coragem" é onde há essa experiência formal radical e também uma experiência política, digamos assim.

ANDRÉ BUENO: No sentido de Brecht, sim, há algo que manda o espírito para a guerra. O Brecht é mais porque ele é o racionalista por excelência. Ele sabe como sobreviver em tempos sombrios: "A Choice of Evils." Ele tem de escolher, ele tem de ir lá em Hollywood vender seus roteirinhos na fila, fala "eu fui na fila vender os meus roteiros" e, quando volta para Berlim, ele tem de ir para a Alemanha Oriental se haver com o stalinismo para fazer o teatro épico e

dialético dele. Se ele fosse o Brecht, sobreviveria, ele, Torquato. Se ele fosse o Ferreira Gullar, sobreviveria. Ele teria essa consciência do limite histórico, que era fulgurantemente agressivo depois de 68. A tese, por isso eu a chamo de "Pássaro de fogo no Terceiro Mundo": iluminação e queima, antropofagia e autofagia, é porque ele não aceita o limite da história. Ele leva para o corpo dele o que só poderia ser resolvido na história e coletivamente. Então, nesse sentido, ele é um suicidado da sociedade. Ele é suicidado pela sociedade, retomando a tese do Antonin Artaud sobre o Van Gogh. É a tese que eu sustento. Não sei se é sustentável, mas eu sustentei assim. Em seguida, quando ele vai exilado para Londres e briga com os baianos – por motivos que nunca se soube e nunca, talvez, se venha a saber e, talvez, nem mais interessem – e depois Paris e depois ele volta para o Rio de Janeiro, aí começa um movimento autofágico, ele está claramente caminhando para morrer. Mas aí que é interessante especificar o que é esse movimento autofágico. É que ele volta para o Brasil dito do "milagre brasileiro": o horror cotidiano instalado nas nossas ruas na forma de ditadura, de uma classe média medíocre e ascendente, consumista da pior espécie, com seus Chevettes, seus embleminhas de faculdade. Uma época triste, melancólica, que foi um pouco depois que eu li isso. Este não, a edição anterior. E ele será uma vez mais a figura do rebelde romântico, a figura da recusa radical diante do existente. Então ele não aceita mediação e não aceita compromisso. "Pas de comission", como diria o Rimbaud. Não tem comissão, não tem negócio. Eu não vou ficar negociando para me adaptar. Isso, evidentemente, tem preço. O preço foi o seguinte: ele não tinha fontes de renda. Aí ele vai ter uma coluna, no jornal carioca *Última Hora*, por uns poucos meses. E é um dos momentos mais interessantes da experiência cultural em jornal no Brasil. Porque chamava justamente "Geléia geral". Durante os poucos meses ele polemiza, escreve, são poemas, são fragmentos, ele polemiza com o cinema novo instituído. Foi o momento em que cheguei no Rio de Janeiro, eu trabalhava com a Heloísa Buarque de Hollanda e o Zuenir Ventura. Aí fizeram um livro que chamava *Patrulhas ideológicas*. Foi a minha introdução à cultura brasileira no Rio de Janeiro. Muito educativo: conversar com várias pessoas, todas de alto nível, entrevistar várias de alto nível e aprender. Era o Glauber, era o José Celso já em São Paulo, o Caetano, o Ferreira Gullar. Foi uma grande aprendizagem. Ele polemiza com o cinema novo, o que ele considerava um cinema morto, instituído, oficialista – figuras lamentáveis como o Cacá Diegues e muito mais lamentáveis feito o Gustavo Dahl, que era um burocrata de aparato –, e defendia um cinema de experiência, da forma, um cinema novo, realmente novo, que seria o Júlio Bressane, o Rogério

Sganzerla e o Ivan Cardoso. Ele queria o cinema experimental que não está chegando. No fundo, a angústia dele é a angústia do modernizador no país periférico. Ele queria que chegasse o Pasolini, o Godard, mas os caras estavam fazendo "Xica da Silva", "Os Inconfidentes", um cinema oficialista, historicista, muito vagabundo. Na "Geléia geral", uma das linhas de combate é essa. A outra é em relação a direitos autorais, ao ECAD, uma briga constante que hoje em dia existe. Ele perde os direitos autorais que tinha como fonte de renda. Então fica um brasileiro típico de sua época, de classe média piauiense, radicado no Rio de Janeiro, sem profissão – não no sentido de Oswald, Oswald era um homem sem profissão porque era um rico herdeiro paulistano. Vai viver de renda durante muitos anos. Ele não vive de renda. Ele não tem renda, o ECAD não paga direitos autorais, ele não tem profissão. A coluna "Geléia geral" era muito virulenta, em um período como esse, essa bobagem que a gente vive, essa pasmaceira dita pós-moderna, esse lixão cultural de quinta, ele já seria uma coisa viva. Naquele momento era muito mais vivo. Essa coluna dura uns poucos meses. Nesse período começa realmente o que eu chamo na tese um capítulo de "temporadas no inferno", óbvia alusão a Rimbaud, que é o período em que ele vai passar por internações. No Engenho de Dentro, que era a Nise da Silveira, e depois em Teresina. É um caminho muito doloroso, é muito triste. É mais um brasileiro talentoso, destruído pela barbárie, pela regressão, pela – chamemos assim – miséria dessa bosta tropical sul-americana, como a chamava Oswald de Andrade, que destruiu Oswald de Andrade. Ele também morreu na miséria e morreu mal, como morreu Mário de Andrade, aos 50 e poucos anos, desiludido com o Brasil; como morreu Glauber Rocha, aos 40; Hélio Oiticica – que entrevistei, aliás, um mês antes de morrer – aos 40 anos; o Vianinha, aos 36; o Paulo Pontes, aos 38. Fumar, beber, pensar e, assim, em um certo sentido, entrar direto no jogo das coisas. Deixar um legado interessante e morrer. Começa um período que são as "temporadas no inferno". Esse livro, que é a edição póstuma mais ampliada, saiu pela Max Limonad, uma editora de São Paulo. Aí é que é interessante: ele tem a clara percepção de que não vai entregar o ouro. A recusa radical impede que ele vá compor com o que está estabelecido para ser a regra do jogo naquele momento. E assim o fará. E assim cumprirá. Na medida em que está no poema – um dos mais bonitos dele, mais conhecidos – que se chama "Cogito": "Eu sou como eu sou / o homem que iniciei / na medida do impossível." E assim vai: "Desferrolhado indecente / feito um pedaço de mim / e vivo tranqüilamente / todas as horas do fim." Um cogito. Toda a reflexão dele na forma de diário, poemas, uns fragmentos que estão no livro são muito intensamente sintomá-

ticos, fragmentários por natureza. Não adianta buscar a obra completa extensa e construída no tempo – não obviamente que eu tenha qualquer coisa contra a obra completa extensa e construída no tempo, pelo contrário, eu acho bonito: o tempo passa e a acumulação crítica das coisas se faz. Pela circunstância dele, que faz tudo em seis ou sete anos, entre os 20 e 28, tinha de ser rápido, tinha de ser intenso e assim o foi. Então você pega os diários do Engenho de Dentro, as anotações, os poemas, as idéias, você vê claramente que ele não vai sobreviver. Ele diz assim: "Eu não posso ser e não ser ao mesmo tempo, como os médicos esperam que eu seja." E vai dizer assim: "Eu preciso resolver em mim esta miséria horrível." Só que essa miséria horrível é o Brasil. Essa miséria horrível é a América Latina. Essa miséria horrível é o que, na época, se chamava o Terceiro Mundo. Essa miséria horrível é o que poderia hoje ser memórias do subdesenvolvimento e, no entanto, são a atualidade da nossa – usando uma expressão do Vianinha – tragédia brasileira. Tragédia brasileira diante da qual o Vianinha, por exemplo – estou usando o contraponto de pessoas da mesma geração –, sabia se situar. Quando eu faço a minha peça de teatro, eu sei que as pessoas, os espectadores, são e não são. Ele tem a concepção mais propriamente dialética, ele sabe que a percepção das coisas é contraditória. Ele é contraditório, seus espectadores também são e o movimento da história é contraditório. O Torquato radicaliza romanticamente nesse sentido. Ele fala: "Não posso ser e não ser ao mesmo tempo, eu tenho de resolver." Aí ele é internado. Volta, bebe, vai, anda pelas ruas do Rio de Janeiro – para quem gosta do tema "cidade" e eu gosto –, ele é um exilado na cidade. Você vê claramente, ele é hostilizado, com seus cabelos longos, com a sua aparência estranha. E, nesse momento, que é tudo muito louco e muito interessante, ele vai vestir a *persona* do Nosferatu. Nostorquato, o vampiro das noites cariocas. Tem uma foto muito bonita e muito louca dele, em cima daquela passarela do MAM, com aquela capa de vampiro, olhando para aquela cidade. Vou fazer mais uma homenagem ao falecido Wally Salomão. Em *Me segura que eu vou dar um troço* ele dizia assim: "A paisagem dessa capital apodrece." Então você vê o cartão-postal, a paisagem dessa cidade apodrece e, sobre o símbolo, ele, Torquato, Nostorquato, vampiro romântico das noites cariocas, com a capa de vampiro. É coragem. No momento em que a classe média o espicaçava, não alugava apartamento porque ele tinha uma aparência assim, ele estava sendo internado, não tinha fonte de renda. Atrás disso, uma profunda melancolia, um caminho em direção à própria morte. E isso é um movimento autofágico. A tese é assim: o movimento da história se interrompeu em 68. A trajetória de uma geração acabou ali. O movimento antropofágico de ir ao

mundo, de romper e de criar, que inclui tudo: a experiência daqui, da UNB, em São Paulo e aqui e acolá aquela construção que poderia ser um outro Brasil que vem a dar, enfim, vai ser interrompida de maneira brutal e ele – não que ele seja ignorante –, ele sabia que estava acontecendo aquilo, mas ele não aceitava. Eu vou lembrar mais uma vez o Antonin Artaud: era uma espécie de posição da carne. Posição da carne você não negocia no mercado dos poderes dos capitais simbólicos. Ou das vaidades acadêmicas ou das vaidades poéticas ou do valor de troca das suas canções no mercado. Ele não negociou. Isso também está claramente indicado em um texto que ele escreveu que se chama "Vida, paixão e banana do Tropicalismo". Escreveu com o Capinam. O Capinam, como eu disse, era militante de esquerda. Nos anos 70, por exemplo, no momento em que saiu a "Navilouca", que era uma súmula, era o Augusto de Campos, no meio tinha o Décio Pignatari e, no final, um trecho das Galáxias, do Haroldo. Lá no meio o Hélio Oiticica, o Chacal, o Wally Salomão. E o organizador era o Torquato. Em oposição a isso, o Abel Silva – que está vivo, é nosso vizinho lá no Jardim Botânico, letrista de canção, e foi aluno e professor daqui – e o Capinam –, que também está vivo, estive com ele na Bahia, fizemos uma palestra. Ele é médico sanitarista, abandonou esse mundo. E fizeram uma revista que se chamava *Anima* – saíram dois números –, que era uma contraposição à posição – digamos – mais estritamente formal, desse outro grupo. Não por acaso, tinha na saída um poema do Ferreira Gullar e um texto magnífico, que chamava "Arte, ciência e liberdade", do Glauber Rocha. Então, esse era o meu horizonte também. Um pouco dilacerado entre essas duas: um interesse muito vivo pela estética formal e construtiva que a poesia concreta trazia e um interesse muito vivo pelas questões da política e da revolução. Quando essa palavra ainda era pronunciável. Hoje ela não é mais. Pois bem: ele escreveu "Vida, paixão e banana do Tropicalismo". Era para ser uma peça encenada, como uma espécie de caso especial na Rede Globo. Nunca foi. "Vida, paixão e banana do Tropicalismo" era de um espírito satírico, de uma esquerda naturalmente mais para o festivo. E brincando, ironizando na forma do manifesto, da brincadeira: Tropicalismo é isso, é aquilo, não é isso, não é aquilo. Mas, sintomaticamente, tinha essa idéia do Frantz Fanon. Está lá, assim como uma espécie de epígrafe. Frantz Fanon era um psiquiatra da Martinica, que escreveu um livro clássico chamado "Os danados da terra". Ele tinha a visão clara dos danados da terra, dos povos negros, da periferia, que hoje é o sul pobre do planeta. E ele percebe claramente isso. Nessa citação do Frantz Fanon, o Torquato diz assim – a citação: "Cada geração precisa, numa relativa opacidade, descobrir a sua missão para cumpri-la ou traí-la." A radica-

lidade da aposta dele está aí. Nessa citação do Frantz Fanon, que está no "Vida, paixão e banana do Tropicalismo". Aí entra – ao contrário do que muitos acham – o elemento trágico da sociedade, da cultura e dos melhores artistas brasileiros. Evidente que ali também está o lado irônico, está a herança do amor e do humor da herança modernista, mas temperado com o avesso disso tudo. O avesso disso tudo é o Lima Barreto, morto aos 40 anos, é o Mário decepcionadíssimo no final da vida e é ele, que se suicida aos 28 anos. Por isso eu o coloco nessa constelação. Quando ele faz esse movimento autofágico, é evidente que vai fazer um caminho de revisões muito dolorosas, muito amargas. E é aí que eu encaminho a tese. Ele percebe claramente: ele é um dissidente, sabe que vai ser internado, porque já não está tomando pé na situação de viver a vida cotidiana de um cidadão vacinado, trabalhador, de família – um burocrata, em resumo –, adaptado no existente, garantindo a sua reprodução. Ele sabe que não tem esperança fora daqui. Tem um textinho de "Os Últimos dias de Paupéria", uma notinha em que ele fala: "Ouvi dizer e sei que aqueles como nós estão sendo internados na União Soviética" – o que era verdade. Internamento psiquiátrico de dissidentes. O dissidente tratado como louco. É verdade em relação a homossexuais, em relação também a dissidentes. É verdade agora e foi verdade naquela época de uma dura perseguição. Então ele falava: "Cadê o horizonte?" O horizonte da história parece que encurtou e fechou. Aqui fechou de fato. Na Europa, ele não se adapta. Com o seu grupo de origem, que era esse grupo baiano, ele brigou. E aí começa essa revisão. É quando ele vai fazer as últimas canções. Eu vou lembrar três que são muito bonitas. Duas estão gravadas em um CDzinho. Uma na voz de Gal Costa e outra na voz do Gil, que saíram na primeira edição. Era um disquinho – quando havia disquinho. Aquele disquinho pequenininho, que era "Todo dia é dia D" – é o lirismo. Eu estou usando a palavra suicida no contexto próprio, vocês percebem, não é? Porque, no final, eu vou mencionar a carta de despedida dele, que não tem um tom lacrimejante, choramingante, covarde, não tem isso. Não é uma morte vil, é uma morte viril, vocês percebem? Não é uma morte de um covarde que anda pelos cantos como um rato. Não é assim. É uma morte firme. "Todo dia é dia D", que é uma que o Gil canta, e uma outra, belíssima do lirismo, que é o fim das coisas, que se chama "Três da madrugada". É o poeta que sai, olha pela janela, mira a cidade e fala: "A cidade já não tem mais nada de mim." "Três da madrugada, quase nada / a cidade abandonada / e essa rua não tem mais nada de mim." Ele está caminhando, claramente ele está se despedindo. Essas duas canções e uma, que é póstuma, que chama "Let's play that", que ele gravou em parceria com Jards Macalé:

"Quando eu nasci / um anjo louco muito louco / veio ler a minha mão / (...) / vai bicho desafinar / o coro dos contentes." O coro dos contentes que, hoje no Brasil, é uma coisa monumental. Ele tinha que vomitar como uma metralhadora em várias direções: à esquerda e à direita. Porque é monumentalmente conformista, o coro dos contentes da nossa época. Imagens fortes que ficam dele. Essa do coro dos contentes, que ele herdou do Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade. A "Geléia geral": "Na geléia geral brasileira que o *Jornal do Brasil* anuncia." Eu estou usando a ironia, porque é assim mesmo que eu penso. E ele caminha nessa direção. Ele gostava muito de literatura de cordel. Ele se despede e joga fora. Abandona a máquina de escrever e começa a fazer essa trajetória. Mas é uma trajetória interessante, porque ela tem lucidez. Não tem nada a ver com delírio, no sentido de "toma um remedinho, acalma a sua insatisfação, a sua angústia do mal-estar nessa civilização urbana que nós estamos vivendo, tropical de merda ditatorial e aceita a regra do jogo, vai ser um acadêmico ou alguém de sucesso". Não, esse mal-estar dele não aceita isso. Ele imediatamente vai escrever isso assim – que é o último movimento dele. O último movimento dele é esse: "Nostorquato, o vampiro romântico nas noites cariocas." O outro, ele dentro do hospício, nas edições completas que o livro tem, é muito bonito. Ele diz: "Eu quero ser um 'Zé' a mais entre os 'Zé's do povo brasileiro." Tem uma foto em que está com vários internados crônicos de hospício, alguns deles, efetivamente, casos graves. Mas você olha para o olho dele, está inteiramente lúcido, era dissidente, estava, naquele momento, vivendo dois extremos que são a pressão e o hospício. Uns militantes sendo torturados e mortos nas cadeias e em vários lugares que a barbárie apontou aqui. E, no outro extremo, do dissidente que eu estou chamando de romântico, das recusas radicais, o hospício, a internação. Por isso, a constante alusão que faço ao Van Gogh e ao Artaud. Foram os dois internados e suas cartas para os psiquiatras, o eletrochoque do Antonin Artaud, a lobotomia. Você vê a foto do Antonin Artaud no "Napoleão" de Abel Gance, ele é um homem bonito, jovem. Você vê a última foto dele, é um homem destroçado, com aquela marca de lobotomia. O Van Gogh: quadrinhos vendidos a cento e quarenta e cinco francos, as cartas para o irmão Théo, vivendo de nada, e hoje o quadro vale trinta milhões de dólares e vai para o cofre. Se vocês quiserem uma imagem do capitalismo, é isso, é pegar a qualidade sensível da experiência do artista ou do poeta e transformar em valor de troca. O que valia cento e quarenta e cinco francos hoje vale trinta milhões de dólares e está lá dentro.

A minha tese é dedicada aos artistas do futuro. Estava errada a previsão. Não vai ter artistas do futuro, vai ter *shopping centers* do futuro, vai ter Barra da

Tijuca, vai ter integração e conformismo. É o que chamaria, segundo Saramago, de "a caverna pós-moderna". Anomia, agnosia, cegueira, essa bosta finissecular e, agora, século XXI. Mas ele não é assim. Em resumo: essa imagem do dissidente romântico que não aceita essa posição. Como ele não aceita, ele não negocia posição e caminha claramente assim. Se você vê as fotos, vê os textos, as letras das canções, os fragmentos de coisas que ele pretendia fazer até chegar, curiosamente não é com lamúrias. O interessante disso tudo é que não é com lamúrias. Ele não é um derrotado. Ele seria um derrotado se ele tivesse virado bancário. Se tivesse virado intelectual conformista, de aparato, que aparece no jornal falando tolices monumentais. Mídia intelectual: fala qualquer merda sobre tudo, entende de energia nuclear, de soneto parnasiano, entende de movimento das bolsas. Não entende de picas, é um picareta. Dá um Afonso Sant'Anna. Pensar em coisas ruins no meio de coisas boas. Está ali, então, essa condensação. O limite naturalmente era a autofagia, é a destruição. Mas ele morre da seguinte maneira: no dia em que ele faz 28 anos, ele chega em casa, espera o filho dormir – o menino era novinho –, liga o gás e vai escrevendo, enquanto morre. Mas não é assim: "Perdoe-me pelo meu gesto, meus entes queridos." Ele fala assim: "Caiu o cacho de banana na ponta da minha caceta." O cacho de banana é o Brasil, a caceta é a caceta mesmo, e ele morre.

Então, faz vinte e oito anos em novembro, outubro de 72. Vamos dizer que de 65, 64 até 72, ele cumpre essa trajetória de iluminação e queima; de antropofagia e de autofagia; de revolta e de recusa radical; e deixa um *non multa sed multum*, que são esses fragmentos. Se quiser comparar esteticamente, não é para comparar. O Rimbaud escreveu muito pouco e é muito melhor do que isso. O Constantinos Kavafis escreveu pouco, fez poucos poemas, mas não é isso: é mais! Tem uma analogia e um cuidado na posição das coisas. Pode-se fazer uma "analogiazinha" com Maiakóvski, que também se mata no momento em que o stalinismo começa a ascender. Enfim, essa é uma tradição de negação, de recusa do existente que termina em suicídio, morte e destruição – não é uma trajetória agradável. Ela é o lado extremo do não-ufanismo da nossa tradição e da tradição moderna. O lado sorriso da sociedade, lado cartão-postal, lado macumba para turista, lado "em que lugar eu vou ficar no Panthéon", ao lado de Dante?

Eu lembro que no começo dos anos 80, quando eu ainda tinha maior interesse por poesia, fazia umas oficinas de poesia; aí todo mundo é Fernando Pessoa ou Drummond, no mínimo, no primeiro verso que escreve. Falta-lhes a autocrítica. É esse narcisismo – num certo sentido, todo brasileiro letrado é um poeta. Então você tem mais poetas escrevendo do que leitores, umas contradições engraçadas. Assim, dessa curta trajetória do poeta, polemista e letrista

de canção popular, Torquato Neto, é que derivou essa tese chamada *Pássaro de Fogo do Terceiro Mundo*, que eu defendi no já remoto mês de agosto de 1987.

Francisco Bosco: Eu tinha preparado um texto, mas agora vai ficar um pouco despropositado porque é muito teórico, fazendo uma leitura – digamos – marginal, porque colhe fragmentos ao longo da leitura. Mas, na verdade, o que eu tinha pensado anteriormente é o que eu estou com vontade de fazer agora: exercer propriamente o papel de Francisco Bosco, que é o papel para o qual fui chamado, e que seria mais verdadeiro em relação às angústias da força jovem provocadas pelo que você acabou de falar. André, se não for abusar da sua generosidade, queria te colocar uma questão.

André Bueno: Claro.

Francisco Bosco: É uma questão um pouco longa, mas que aponta pra caminhos diversos, mas você responda ou você a divida ou...

Bem, eu fui seu aluno, em primeiro lugar, e ainda não tinha lido sua tese sobre Torquato, mas eu li um texto seu sobre ele e fragmentos também, onde eu penso que está muita coisa da sua tese, que é basicamente o que você falou agora. Todas as questões têm ressonância direta no curso que você dá, em tudo aquilo que você fala, até onde eu pude escutar e também no seu livro, que você lançou ano passado, que eu li recentemente, *As formas da crise*, onde há, inclusive, um capítulo sobre a revolta romântica, onde se fala também de Torquato, entre outros. Eu me lembro de que nesse curso que fiz com você, ressurgiu agora um fragmento de fala sua aqui que foi exatamente o que aconteceu lá e que ficou na minha cabeça. Você falando do Torquato naquela ocasião, disse: "A questão não é 'ser ou não ser', é preciso *ser e não ser.*" E a pergunta começa aqui. Eu percebo no seu livro *As formas da crise*, não apenas no capítulo sobre Torquato, mas isso atravessa o livro inteiro, eu acho, uma tentativa de superação – mais do que isso –, uma necessidade de superação a partir dos caminhos ou descaminhos da história, digamos talvez desde o final da década de 1960 para cá, no Brasil pelo menos, a tentativa de superação, portanto, dessa dicotomia radical, que levou certas subjetividades a desfechos trágicos como essas que você falou. Essa dicotomia radical, por exemplo, em Torquato, atravessa tudo que se pode ler dele, tem uma expressão fundamental que dá vazão a essa radicalidade, que é trair ou cumprir, que ele fala o tempo todo.

André Bueno: Trair ou cumprir, exatamente.

Francisco Bosco: É. Trair ou cumprir. Em certa altura, ele fala: “Um poeta não se faz com versos.” Difícil é você não trair sua poesia, se ela existe de fato. O difícil é não cortar o cabelo na hora em que você é ameaçado, enfim, trair ou cumprir. Ao mesmo tempo em que, em Torquato, há essa força de radicalidade que conduz a uma impossibilidade desesperada de viver, de habitar uma contradição que é histórica, como você bem falou. Ele desesperadamente acaba por “resolver” ou por aniquilar a contradição do próprio corpo, que será o gesto do suicídio. Ao mesmo tempo em que há essa força, parece haver uma outra, colhida em uma outra expressão também que pontua toda a trajetória de Torquato, basicamente na “Geléia geral”, que está na palavra *brechas*. É preciso achar as brechas, produzir nas brechas e ocupar espaço. Então, quer dizer, será que não haveria, no próprio pensamento de Torquato, na trajetória dele, duas forças contraditórias, uma que aponta para a impossibilidade de habitar a contradição e outra que tenta, que vislumbra que, lá no caminho histórico que se descortina, a única possibilidade de viver seria habitar essa contradição? Outra coisa que você começou aqui falando – mas nem todo mundo estava presente na hora – dos participantes do Tropicalismo que ainda estão vivos e produzindo, como, por exemplo, Gil e Caetano, e você se disse totalmente desinteressado pela produção deles hoje, pelo fato de estarem em páginas de *Caras*, enfim, tendo uma relação, até certo ponto, de adesão com o que você chama de existente, participantes do existente.

A pergunta que eu faria em relação ao Tropicalismo e Torquato seria a seguinte: parece que você coloca o Torquato como marginal em relação ao Tropicalismo, como se o Tropicalismo não tivesse sustentado as premissas da instauração do movimento. Mas eu te perguntaria: será que o que caracterizou o Tropicalismo não foi, desde o início, uma certa percepção histórica de que não haveria como criar qualquer movimento cultural em termos de uma dicotomia radical, e daí Caetano, Gil, terem, desde o início, participado dos meios de comunicação que se desenvolviam então? Fizeram programas de televisão na Tupi, participaram do Chacrinha. Tanto Caetano quanto Gil sempre atuaram nessa área. O Tropicalismo acabou e tudo bem, mas será que essas pessoas que ainda estão produzindo hoje, será que o que elas fazem trai o Tropicalismo ao participar do existente ou será que o Tropicalismo, desde seu início, teve essa percepção histórica, e era esse o caminho que estava proposto desde o início? Essa seria a segunda questão.

E, agora, aqui pra mim o que é mais importante, que é a angústia maior da força jovem, ou seja, de todo mundo que foi formado ou que nasceu já no contexto do capitalismo avançado e que não viveu uma estrutura histórica

aberta, onde essas questões e possibilidades realmente radicais de transformação social estavam em jogo. Eu acho que para quem nasceu e se formou e produz nesse momento histórico e não viveu outro momento histórico, a equação nunca se apresentou em termos de trair ou cumprir, não há essa questão. Cumprir o quê? Trair o quê? Não há uma linha divisória nítida. Então a pergunta seria, portanto, a seguinte: considerando a minha interpretação do seu livro, a forma correta sobre esse aspecto é a necessidade de superar essa dicotomia do trair ou cumprir. Eu percebo, no entanto... A impressão que eu tenho é que o que você propõe é ao mesmo tempo a necessidade da subjetividade descontente com o existente, ou que pelo menos não compactue integralmente com o existente, ao mesmo tempo em que você aponta para a necessidade de se superar a dicotomia do trair ou cumprir, até porque dar o seu próprio corpo em oferta, aí seria simplesmente dar mais espaço ao inimigo, não teria que ficar sem política nenhuma nesse ato de revolta – dar de comer aos urubus. Mas, ao mesmo tempo em que você parece apontar para a necessidade de sobreviver a isso, digamos, será que estou errado em perceber que se salva o artista ou a subjetividade, mas mata-se a arte? Até que ponto a arte estaria totalmente esvaziada pelo espetáculo? Qual é a possibilidade de uma arte hoje? Será que o esvaziamento político da arte no sentido mais amplo, você pode até ter uma arte de tematização social, mas na medida em que ela passa pelo filtro espetacular, como Débord já contou desde a década de 1960, no espetacular integrado, fagocita e esvazia qualquer conteúdo mais subversivo? Será que esse esvaziamento é total, radical, será que ele chega a ponto de sacrificar a arte? Então, admitindo-se isso, a gente estaria na situação de que é preciso resistir, mas aquilo em nome do que se resiste não existe? É a angústia da força jovem.

André Bueno: É a angústia bem elaborada da força jovem! Obrigado por você ter lido com toda essa atenção. Parece que o Luís Edmundo estava aqui. Ele fez uma palestra no Centro Cultural Banco do Brasil, e eu caminhei um pouco nessa direção, mas atualizando a conversa. Aí, no final estava o Sérgio Paulo Rouanet e a mulher, Barbara Freitag, que é estudiosa em teoria crítica. Ele terminou conversando e disse assim: "Vou lembrar de uma epígrafe, que é uma canção de Walter Benjamin: E eu não posso desesperar em nome do desesperado." Essa é a dialética do habitar a contradição, é a dialética de sobreviver ao que não pode ser mudado agora, mas você faz como quiser: o princípio esperança, a contra-hegemonia, o horizonte utópico, a outra coisa, o ainda-não, o que não existe como o horizonte do possível. É o que o Saramago faz, quando ele pega o avesso do avesso no *Ensaio sobre a cegueira* – ele está

apontando que vale a pena um outro horizonte. Na época, a pergunta crucial é essa mesma que você colocou muito apropriadamente. A sociedade do espetáculo é aquilo que Jameson coloca, que Guy Débord colocou com mais precisão já nos anos 60. Se o espetáculo, espetacularizando e integrando tudo, simplesmente esvazia essa possibilidade da arte como reconhecimento crítico e negativo da realidade, fazendo o Adorno, o Beckett, o Kafka, figuras acadêmicas integradas, interessantes, ricas, talentosas, mas um silêncio já incorporado... A posição do Adorno era assim: um silêncio tático, é um realismo possível da nossa época, é desesperada a consciência desse mesmo sujeito de vinte anos, digamos, emparedado. No Kafka também, Deus foi embora e não tem revolução, o homem está perdido no mundo, que é assim. Aí é uma pergunta em aberto, não sei, espero que não, porque a minha vida foi pautada por esse horizonte, por essa possibilidade da outra coisa ir continuamente.

Estruturalmente, se acontecer isso, é uma vitória monumental do capitalismo, porque, na verdade, como diz Roberto Schwarz, o capitalismo não cansa de empilhar vitórias. Tudo que eu tratei do ângulo romântico e o que poderia ter tratado do ângulo realista é uma dialética da derrota, o século XX é coalhado de derrota, de grandes esperanças estéticas e grandes esperanças políticas que deram com os burros n'água. Mas eu também não vou correr rumo ao apocalipse, ao desespero não. Eu gosto muito do tom de sua imagem – habitar a contradição, eu acho que essa foi o que me manteve vivo, na verdade, que a minha sensibilidade romântica, era muito próximo disso, dessa radicalidade extrema em segurar, habitar a contradição e entender um pouco a dialética de que há movimento. Quanto a brechas, Torquato dizia exatamente isso, você leu com grande atenção, que é abrir espaço, continuar, não se integrar, não reproduzir as coisas, buscar o outro, o vir a ser, o próprio semeador da utopia. É evidente que ele não achou mais isso possível. Ele fala: "De que adianta eu sair do hospício e fazer mais um filminho contra ou a favor?" Quer dizer, ele já está desesperado, é um desespero a *palo seco.* Eu gosto, eu tenho respeito pela morte viril, porque a morte viril vai assim com aquela lucidez de quem vai morrer. Ocupar espaço sempre. Não há ordem social que seja inteiramente homogênea, compactada, petrificada; se não, se você fizer isso estará traindo, no meu caso, o espírito, próprio da dialética, de que há contradição, há movimento, há brechas, mas há grandes recuos.

Tudo o que se chama de cultura pós-moderna você pode entender como vasta regressão, uma crise de valores muito alta, muito alta na estética, na política, na ciência, na vida cotidiana, que foram sendo derrotados por formas que você pode propriamente chamar de barbárie – a dualidade dessa questão é

a barbárie ocupando a vida cotidiana. Assim, não é à toa que "Cidade de Deus", "Carandiru", "174", "O invasor", quer dizer, os bárbaros saíram das fronteiras, não do Império, mas de dentro das cidades e estão ocupando o cotidiano. O próprio capitalismo é assim. É a hipótese da Rosa Luxemburgo, que é socialismo ou barbárie. A barbárie já está aí, que é a contradição central do capitalismo: ele gera riqueza, ele é dinâmico, ele é ativo, ele cria tecnologias, ele é tudo isso, mas ao mesmo tempo ele é barbarizador. Ele cria, reproduz e multiplica a barbárie; então, os termos atuais do problema estão mais pra "Cidade de Deus", pra "174", pra "Carandiru". São as margens bárbaras da cidade, enfim, concordo inteiramente, que não sou anacrônico nem nostálgico. Assim, o velho puxa o varandão da saudade e fala: "Ah! Bons tempos aqueles!" Não teve bons tempos, estamos sempre em maus tempos presentes. Vamos dizer assim, os bons tempos passados dos que se reuniam na varanda, essas nostalgias sempre edulcoram o problema, são sempre épocas, por isso que eu chamei de *Formas da crise*; tem sempre crises...

Na tese, eu pus uma dedicatória aos artistas do futuro, que era assim: "A favor dos semeadores da utopia e contra o cotidiano atroz." Portanto, contra a bala no cérebro do Maiakovski, a orelha e o suicídio do Van Gogh, os internamentos do Allen Ginsberg e o suicídio do Torquato Neto como emblemas da vitória do cotidiano atroz contra os semeadores da utopia. A minha posição é cingida por esse movimento expansivo rumo ao novo, à emancipação, às coisas novas etc., que se pode chamar propriamente de poesia. É o mundo das qualidades sensíveis, é o mundo dos valores de uso, é a beleza das coisas, que vocês fazem hoje. O valor disso não é esse. E vá ser canção para gravar ou não, é uma injunção. Não dá para você fazer filme sem participar da indústria cinematográfica, não dá para fazer canção sem participar do mercado dos discos, não tem purismo e ingenuidade em relação a isso. O Tropicalismo é interessante, eu estudei isso, isso era a minha geração, porque ao invés de gerações anteriores de letrados, puramente letrados, publicando livros, você tem uma geração inteira que vai fazer letras de canção popular. Começa com Vinícius de Moraes. O Bandeira dizia que ele desperdiçou o talento dele indo fazer canções (em certa medida, ele estava certo). Os escritos dele eram melhores – outros diriam que não. De qualquer forma, virá essa geração, o Tropicalismo, o povo da geração de seu pai, do Aldir Blanc, etc., que são letristas e compositores. Eu nunca tive preconceito, porque estudei com Augusto de Campos: eu lia essas coisas, sempre me interessou a palavra escrita, a palavra falada, a palavra cantada – não essa coisa de letrado acadêmico conservador, que fica tentando. É paraliterário – o céu da literatura está na literatura escrita. A

paraliteratura, que é uma espécie de purgatório de cristão otário, está nessa canção popular. Então, o Cartola, Aldir Blanc e o Caetano são o quê? São grandes poetas da tradição moderna do Brasil, que se beneficiam – isso na minha geração. Hoje já começa com a poesia a se chamar de pós-moderna: é babaquice. Essa mistura de gêneros e a passagem de níveis não canonicamente, eles fizeram. O cinema fez, as artes plásticas brasileiras fizeram e a canção popular fez. Era aquele negócio: Rogério Duprat, que era um maestro, o Júlio Medaglia, maestro de música clássica, vanguarda e mais a canção *down* e um roquezinho e a baladinha. Eu gostava, é a minha vida, eu aprendi com isso, essas informações muito eruditas. Você lê um Haroldo de Campos falando de poesia, você lê um Augusto, é gente que conhece profundamente, concorde você ou não com as posições formalistas, concorde você ou não com o método de tradução poética, isso tudo é matéria aberta para debates, mas eles trouxeram coisas de grande riqueza, isso estava lá no meio – mas junto à canção do Roberto, vamos dizer assim. Há uma certa graça na mistura que vem a dar na famosa alegoria tropicalista, que por uns era endeusada e por outros, criticada. O Roberto Schwarz faz uma crítica: ele acha que alegoria tropicalista era num certo sentido irracional, porque ela reduz os contrastes entre o Brasil arcaico e o Brasil moderno a algo insolúvel como céu de anil, Brasília, a criança feia estendendo a mão, o supersônico, quer dizer, os contrastes de atraso e modernização, Chico, que são o coração da nossa conversa. Vamos dizer, que são hoje os desapeados da modernização pedindo esmola no sinal, que é a letra da canção que você fez com seu pai agora: a do sinal parado. Que era "O bêbado e a equilibrista", que era o "Sinal fechado", do Paulinho da Viola, que é a incomunicação, que é a solidão urbana, que é o desapear dos desassistidos que estão ali fazendo aquele malabarismo atroz para aquela gentalha que passa nos carros de ar refrigerado fechado e olha. Talvez dê um real e compre a absolvição, canalha, puritana, medíocre. É isso. São retratos da nossa época e, quando falo em crise, crise é crise mesmo.

Essa mistura nunca me incomodou, esse negócio de pós-moderno é uma vasta bobagem, sobretudo se você observar, eles misturaram vários níveis, eles eram leitores não profundos. Essa trajetória tem muito de superficial, eles citam umas coisas que não leram bem e nem tiveram tempo, como Caetano, que é alguém que nunca leu com muita atenção. Ele é muito intuitivo e percebe coisas com rapidez, ele é muito inteligente, mas não tem estudo sistemático. Como era o Wally Salomão. Eu gostava dele, mas era muito bufão, tinha uma coisa histriônica. Eu lembro, uma vez, o entrevistando – foi esse livro da Heloísa, lá na Gávea –, falante, tinha fundado um centro grande em Jequié, na Bahia, de onde ele era. Ele

era descendente de sírios e falou: "Fundei um centro grande." Eu sou paulista e não caio em qualquer 171 assim. Falante, histriônico, mas tinha umas idéias legais no meio daquilo tudo. Então eram informações de vários níveis, era o Oswald, era a poesia concreta, de maneira que era interessante, era rico e a riquíssima tradição da moderna poesia brasileira, que é muito democrática, não é arrogante, não é elitista e que dá um patamar de referência legal.

Quanto a espaço, brecha e silêncio, vou fazer uma última observação sobre silêncio, que está na tese em um momento muito específico, é assim: tem silêncio que você... Por exemplo, quando Augusto de Campos diz: "comunicar o incomunicável", ele está dizendo que a linguagem tem que ser esvaziada de todos seus sentidos corriqueiros, comuns, suas repetições e ideologias, clichês, estereótipos, esquemas de percepção de horizontes já dados e você vai buscar o incomunicado. Isso é uma função para a arte: elevar o sentido da tribo para além do limite já dado, já estabelecido e já codificado. Então, a poesia aponta para comunicar o incomunicável, mas essa idéia de se esvaziar sempre e levar nessa outra direção... Isso é o silêncio programado.

Quando alguém está reduzido ao silêncio, no caso dos militantes de esquerda, por exemplo, o Gullar fazendo suas poesias, eles sabem que o silêncio é circunstancial – aí você vai lidar com ele de diferentes maneiras, vai usar de eufemismo, de alusões, de coisas. Ele também pode ser um silêncio tático, de resistência, que é a posição do Adorno, quando ele segura a possibilidade emancipatória da arte de não ser mercadoria. Digamos, no Beckett e no Kafka, fala ali esse incomunicável, também comunica muito sobre o silêncio e as possibilidades negadas e a vida mutilada. Na nossa época é isso que você tem que ler. Não vai ler o Balzac, aquilo não é o Balzac; não adianta ler o Thomas Mann, não é o Thomas Mann. Não é o Balzac, não é o realismo do século XIX – é silêncio programático, programático também, mesmo que envolva emoções e grau de angústia, assim muito considerável. No caso do Torquato, na tese, acho que o silêncio dele não é programático. Ele vai dizer assim, seguidamente: "E atrás dessa reticência, nada." Nada. É como se essa subjetividade fosse sendo esvaziada num movimento autofágico, que não é programático e não é influência da poesia concreta. Você ler assim é um equívoco. Nem pode ser influência da herança, que ele também tinha dos militantes, dos CPCs, dos estudantes. Voltando à expressão feliz "habitando a contradição", atrás desse silêncio, atrás dessas reticências rigorosamente nada, esvazia. Não é uma morte assim. É um pouco como a do Cesare Pavese. Agora estão lançando livros dele. Tem uns livros muito legais de literatura italiana, muito boa literatura. Ele cansou mesmo. Um dia, chega, tchau. Não é uma morte retórica, assim

retumbante, espetacularizada. É uma morte assim: "Para mim, chega, eu cansei!" Mas esvaziado. Por isso que eu acho que a tese se sustenta com um suicidado pela sociedade, na medida em que as brechas, ele não as viu mais.

Você deve conhecer um livro do Abel Silva chamado *Asas*. O Abel era um admirador profundo de Glauber Rocha, como o Macalé era um admirador profundo do Glauber Rocha e virou, em uma certa época, uma espécie de clone do Glauber Rocha, com aquela maneira de polemizar como Gilberto Vasconcelos, Felisberto Vasconcelos, que é um polemista. Ele também é uma *persona* e *empersona* o Glauber Rocha. É meio engraçado. Fico olhando assim, olhando para aquilo... Não é o próprio, é o polemismo, faz aquele teatro. Bem... Nesse livro, *Asas*, o Glauber, que nesse período foi chamado "o profeta da abertura", os militares quase o mataram, ele estava certo, era um realista, era um cara da categoria de gênio. Então, nesse prefácio ele diz assim: "Não faça como Torquato, que não soube esperar as luzes", quer dizer assim, mais adiante, a história do tempo sombrio. Assim, se Walter Benjamin tivesse esperado vinte e quatro horas, ele não morreria em Port Bou, ele não ingeriria morfina e não morreria. Walter Benjamin era um homem novo, era um sábio judeu da maior tradição cultural, por isso que ele tinha só 49 anos quando morreu – é isso, se não me falha a memória. Então, cansado, não agüentou. Os franquistas seguraram, no dia seguinte todos passaram. É assim a tese do antropofágico, que usa essa expressão, habitar a contradição é conseguir fazer, desde que você agüente, desde que sua sensibilidade suporte, e então você não lança críticas assim: "Ele foi torturado e entregou tudo." Não. Atroz é quem desumaniza e barbariza o ser humano até ele se degradar entre fezes e urina e confessar o que você quiser que ele confesse. Você tem que apontar o dedo para a barbárie sempre, seja na favela, seja não sei o quê. E, no caso, apontar para a sociedade que leva um bardo talentoso e inteligente de sua época, onde sim, as questões foram postas em termos de cumprir ou trair, e o joga, o esvazia, o empareda, e ele morre.

Você entende a tese? Eu não defendo, eu gosto, evidente, muito mais da posição de habitar a contradição, porque você não descampa o movimento, você não dá essa "vitoriazinha". Não posso e também não quero dar de comer aos urubus, mas esse é o aviso. Evidente que nesse momento, ele já não vê mais o espaço da contradição, das brechas, de ocupar as brechas. "Pegue uma câmera" – ele dizia assim – "e saia filmando o cotidiano", enfim, as juvenilidades auriverdes dando chapa para o Brasil. Aconteceu isso no primeiro modernismo heróico, das juvenilidades auriverdes e não sei o quê. Nos anos 30, Oswald de Andrade vai dizer: "Éramos os palhaços da burguesia." O sarampão antropofágico desabou com a crise de 29, da economia. Mário de Andrade, em 42, no Itamaraty

dirá: "Éramos uns inconseqüentes, não pegamos o curso do país." E não pegaram mesmo. Só que eles são grandes esteticamente, grandes politicamente e grandes humanamente, porque eles perceberam fazendo, mirando o caminho percorrido e falam que eles tinham uma coisa festiva de salão, de vanguarda ornamental. O que eles estavam fazendo não era pouco não, a idéia de acertar o relógio império da literatura brasileira, que eles estavam fazendo, já era algo. Então, veja em escala menor: não estou comparando, o Torquato não é do nível do Mário de Andrade, nem do Oswald de Andrade, nem do Glauber, nem do Hélio Oiticica – não acho. Nem do Pasolini, nem do Vladimir Maiakovski, que são os dois com que comparo na tese. Muito menos um Antonin Artaud. Mas tem nele esse movimento capital, a história, de repente, de extorquir o horizonte. Você está vivo, tem várias manifestações de estética e de política na vida cotidiana, na universidade, que apontam essa possibilidade e, de repente, acho que apontavam o dedo sempre para a barbárie, sempre para aquilo que interrompeu a possibilidade da emancipação e gerou essas seqüelas, todas elas deletérias.

O Glauber também era engraçado, ele fazia umas declarações assim: "Não soube esperar a luz da abertura de Geisel" – mas em parte daquela loucura estava uma posição realista. Em seguida, de fato, veio uma abertura, que é essa transição longa que não acaba nunca e tudo que a gente está vivendo. Eu concordo com você, num outro sentido, é uma época diluída, é uma época que é como não ter alternativa: grande capitalismo x socialismo. Já foi derrotada. Então, você tem lutas intestinas, acomodações relativas. Quanto ao Gil e Caetano, já emitiam sinais de direita, volver, há muitos anos. Já na década de 1970: "Não, o Geisel é um velhinho simpático" – isso, enquanto uns caras estavam lá em São Paulo sendo torturados; "Ah! Antônio Carlos é um mulato sensual da Bahia" – e depois se cercaram de um matriarcado rapinante de mulheres, mercenárias que os cercam, já há alguns anos, o que aí é pura mercadoria, mulheres fálicas, mais mercenárias que os próprios mercenários homens. O que eu estou falando é verdade, viraram mercadores narcisistas pelos quais realmente eu não tenho o menor respeito ou interesse. Você tem um Ministro da Cultura que vai dizer "sim" à cultura do Brasil de dimensões continentais. País de Euclides da Cunha, de Gilberto Freire, de Antonio Candido, de Sérgio Buarque de Holanda. O basbaque, demagogo, vai dizer: "A sociedade precisa assumir seu lado feminino e entender o que é cultura." Na Revista *Caras*! Destoaria o Ministro da Cultura falando isso em um país que teve Darcy Ribeiro, Glauber Rocha etc. Ter um basbaque desses é triste, é um mecanismo de integração, não estou dizendo que eu acho o Gil como letrista muito fraco, como ritmo, não. Acho o Caetano como letrista sempre muito

talentoso e como cantor sempre muito talentoso, a decepção também é proporcional à admiração. Sessenta e seis, 67, 68, acompanhando a admiração sincera de quem ouviu tudo com atenção e entrevistou o cara, conversou, leu. Eu acompanhei com muita atenção. Então, também percebi na mesma intensidade o mecanismo de adoçar, de ficar assim... Já um pouco bobo da corte. Claro que é talentoso, claro que é inteligente, mas assim, uma coisa pela qual perdi o interesse. O que não lhe impediu, para fazer justiça, de fazer uma canção belíssima em homenagem ao Torquato, que é a "Cajuína". Ele foi fazer um show em Teresina, e o pai, Heli Lopes Meireles, foi ao camarim do Caetano do show em Teresina. Começaram a conversar, e então Caetano fez a letra.

Francisco Bosco: O pai do Torquato?

André Bueno: É, o pai do Torquato Neto, que é o promotor Heli Lopes Meireles. "Existirmos a que será que se destina / Pois quando tu me deste a rosa pequenina." Linda a letra, ali é o melhor dele, não esse lado desfrutável de mundanidade, de narcisismo desenfreado, que eu acho detestável mesmo. "Apenas a matéria vida era tão fina / e éramos olharmo-nos, intacta retina / a cajuína cristalina em Teresina" – é o primor da poesia moderna do Brasil. Respeito quem merece respeito, assim talvez pela circunstância da vida e da contemporaneidade passada, vá ficar como maior talento poético da geração dele.

Então, essa outra coisa eu concordo também. Se nasce em certas circunstâncias, e essa agora é de esvaziamento, não quer dizer que não haja talento – aqui tem vários! Não tem porto de ancoragem no passado, não tem nada disso. Não sei se vocês conhecem o diálogo que o Vladimir Maiakovski tinha com o Iessiênin, que é um outro poeta russo que se matou. É amargo, são momentos que eu usei também na tese. "Morrer é fácil, difícil é a vida e seu ofício" – isso o Maiakovski escreveu. Iessiênin se matou dizendo assim: "Você tem que ficar e lutar, morrer é fácil, o duro é habitar a contradição, o duro é não desesperar e continuar." Depois, o próprio Maiakovski se matou. São questões delicadas, eu mexi muito com as questões delicadas nessas coisas. Como eram de fato muito delicadas, ficaram muito marcadas. Por isso, quando a Vera lembrou desse assunto, uma tese que é de 87, e eu tentei publicar na época com o falecido Caio Graco, que morreu num acidente de moto, da Editora Brasiliense, filho do Caio Prado, tese que acabou não saindo. Ela lembrou esse assunto muito gentilmente e aí veio por inteiro na minha cabeça. Não é Academia, não é debatezinho de intelectual, assim só de posição teórica...

Vera Lins: É uma possibilidade dentro da Academia.

André Bueno: Você entende o que eu estou dizendo. Não estou desprezando nem o conhecimento nem a pesquisa. Eu prezo o conhecimento e a pesquisa, mas eu digo, aquela coisa cética, meramente formalizada, sem paixão – o que acho inadmissível para mim como pessoa é inadmissível em relação à sensibilidade do artista de perceber as coisas. Respondi à sua pergunta?

Francisco Bosco: Respondeu bastante. Agora poderia abrir para outras perguntas.

Platéia: Dentro dessa comparação final que você faz, o Torquato é bom, mas não é um Pasolini.

André Bueno: Acho que não... Há um valor maior pelos outros, embora ele não seja igual a fulano.

Platéia: Nesse ponto é uma leitura moderna. Você questiona o código e se posiciona claramente contra a onda que faz o texto dele superior. Não tem nenhum discurso que o recupere dentro da linha pós-moderna do entre-lugar, do discurso latino-americano de Silviano Santiago, ou seja, algumas coisas que correm pela paródia.

André Bueno: Tem um valor próprio, mas eu te responderia assim: no céu das minhas afinidades eletivas, é como quem escala, mas não escala... Escala por admiração profunda e ele faz parte dessas admirações profundas, esse menino que morreu. Olho pra você, e você tem a mesma idade que o cara tinha. Quantos anos você tem?

Francisco Bosco: Vinte e seis.

André Bueno: Então, é um pouco menos que o Chico tem. É muito impactado por isso, mas assim, como valorização estética, como capacidade da forma das coisas. Quando defendi essa tese, o Silviano fez uma pergunta maliciosa: "Mas essa tese na verdade, não seria Maiakovski, Pasolini, não sei quê, falar comparando Glauber Rocha ou Vianinha?" Eu falei: "Sim, mas fazendo os paralelos, é um problema de potência e grandeza mesmo." Se eu comparar com Pier Paolo Pasolini, só se eu fosse um louco – porque Pasolini era um homem da Renascença do século XX, com o talento brutalmente grande, grande entre os maiores. Eu vou comparar com Cortázar? Eu vou comparar com Cesare Pavese? Com Vladimir Maiakovski? Não dá. Também não comparo nem com Oswald de Andrade, que é maior; nem com Glauber Rocha,

que é maior; nem com Ferreira Gullar, que é maior – quero dizer no nosso mundo aqui. Nem com Júlio Cortázar; nem com Augusto de Campos, que é uma espécie de "pau pra toda obra". Mas ele tem um lirismo concreto, que é belíssimo, tirando as questões de oposição e polêmicas. São Paulo era isso, a minha formação é marcada, vai rumo à velhice, era aquilo, esses dois campos, os caras da USP e os caras da poesia concreta. Era bom o ambiente, mas vamos dizer assim, é um artista com maior potência, esteja ele na América Latina, esteja ele numa Itália, que era meio Terceiro Mundo na Europa, seja um grande José Saramago em Portugal. Eu os acho grandes mesmo, no meu coração moram no lugar mais predileto e são grandes!

Eu não gosto do espírito relativista do pós-modernismo, é um espírito demagógico, ele vai dizer que Paulo Coelho e Saramago são a mesma coisa. A minha colega me disse que entre a teledramaturgia e Shakespeare não há diferença substancial que se possa provar; então vai pra casa e fecha o *score*. Se Paulo Coelho, Saramago, a teledramaturgia e William Shakespeare são a mesma coisa, então vamos embora. Não precisa estudar, não precisa pensar, não precisa mais nada. Agora no meu campo das afinidades eletivas não entra lixo, espero, e também não entra populismo, não sou populista. Eu odeio relativismo, porque ele compactua com a injustiça. Eu sou da posição claramente emancipatória. Livros, livros legais para o máximo de pessoas que ainda puderem ler bons livros. Você leria, talvez, Paulo Coelho depois de ter lido toda a biblioteca universal que você nunca leu, que nunca lemos e nunca leremos, porque não vai dar tempo. Aí lê o Paulo Coelho, prossegue esse relativismo, que rigorosamente acho detestável. Eu posso até ver e vejo, por exemplo: pega uma comedinha de *sitcom* americana, vejo, me distraio; pego um filmezinho de Hollywood "bobaginha", vejo, me distraio; mas vejo uma coisa melhor, por exemplo, o "Tiros em Columbine", que é o filme do Michael Moore – ali é uma coisa maior. Eu vou ver o exponencial gênio da nossa raça, Nelson Freire: ali é uma coisa grande, no sentido de *grande*. Eu não sou relativista, não sou populista. Quando vejo aquele mineirinho, que era uma impossibilidade física, doentezinho, pequenininho, ser um gênio da nossa raça, discreto, o antinarcisismo fala: "Que *New York Times*... – eu não dou entrevistas." Mr. Freire, uma vez mais – esse eu gosto! Então Mr. Freire senta e toca, é o patamar alto. Você, pós-moderno, diria: "Você é elitista." Não! Estou defendendo a cultura contra a barbárie; estou defendendo a cultura contra o populismo reles; a cultura contra essa banalização e esse relativismo, que a rigor jogam contra a cultura. Embora você possa vir a fazer o que quiser, veja o filme que quiser,

ouça o que quiser, mas, pelo menos essa é a minha posição, na hora das coisas, Nelson Freire é grande, Torquato é de uma grandeza potencial que poderia, caso ele tivesse vivido 20, 30 anos, ter desabrochado numa floração muito maior, que é também lastimável ele não ter sobrevivido. Então, pode estar dentro ou fora do Terceiro Mundo. Você vê coisas, evidentemente, sempre. Quando eu vejo, por exemplo, o "Tiros em Columbine", do Michael Moore, é aquela vitalidade, um documentário que desmonta 345 mitos e mentiras. Olha, está legal a imagem, pode ser usada a montagem, a técnica, a entrevista pode ser usada. Ou o extremo oposto, que gosto e prezo, das qualidades sensíveis, do coração no mundo sem coração, que aquele Nelson Freire quando senta para tocar... Isso é grande, isso não é parada de sucesso, não é Faustão, Porcão, Ratão, Cocozão, não é nem um *New York Times*. Isso é uma outra esfera do sensível, do estético, preservado no seu mais alto nível, que eu prezo no Caetano também. O que eu não gosto dele é uma figura pública, que ficou essa coisa, mas... Então, o pós-moderno diria assim: "Você está criando um cânone, você está sendo, no fundo, elitista." Não, não sou nem Harold Bloom nem multiculturalista. Nem Harold Bloom, que eu gosto de ler muito, eu respeito. Nem sou multiculturalista norte-americano, com as suas razões, erros e acertos, que esse não é o nosso problema. Se você tomar a idéia de formação do Antonio Candido, do entre-lugar do Silviano ou as idéias fora do lugar do Roberto Schwarz... Sou um brasileiro com essas referências.

Resumo:

Tese sobre Torquato Neto, "Pássaro de fogo no Terceiro Mundo": uma visão do poeta como "anticapitalista romântico", que fulgura e ilumina brevemente a paisagem cultural. Revolta e recusa radical: a geração de 68, o Tropicalismo. Discussão sobre poesia e música popular.

Palavras-chave: recusa – revolta – geração 68

Abstract:

Thesis on Torquato Neto, "Bird of fire in the Third World": a view of the poet as a "romantic anti-capitalist". Revolt and radical refusal: the generation of 68 and Tropicalism. Discussion on poetry and popular music.

Keywords: refusal – revolt – generation of 68

PAULO LEMINSKI

SOLANGE REBUZZI: Queria agradecer o seu convite, Vera, e dizer que eu estou contente de poder estar aqui falando um pouco do que escrevi e do que pensei, com dois colegas que trabalharam com o mesmo poeta. Eu vou ler um texto que eu tenho, escrito, e depois a gente conversa.

Eu trabalhei com esse livro, que muita gente não conhece. Principalmente com esse livro, que é o livro da correspondência do Paulo Leminski com o poeta paulista Régis Bonvicino, que está vivo, em São Paulo, escrevendo. Ele está à frente de uma revista de literatura que se chama *Sibila* e que vai circular no Rio agora, a partir do próximo número. Meu texto, eu nomeei "Uma leitura das cartas-poema de Paulo Leminski: um poeta em seu hibridismo, a poesia-vida, linguagem-vida vaza por todas as frestas".

O poeta Paulo Leminski nasceu em 1944, no Paraná, sul do Brasil. Filho de pai polaco e mãe mestiça, descendente da vertente negra e indígena brasileira, Paulo foi o primogênito do casal Paulo Leminski e Áurea Pereira Mendes. Ele se intitulava polaco-mulato. Neto de poeta, assumia todos os antepassados de sua linhagem. Durante seus estudos no colégio, contam que manifestou uma capacidade de memorizar textos e poemas, surpreendendo seus professores. Aos treze anos, queria tornar-se monge. Nessa época, foi morar na cidade de São Paulo e estudou com os monges beneditinos no tradicional Colégio do Mosteiro de São Bento. Freqüentou a enorme biblioteca de cerca de setenta mil livros. Interessou-se seriamente pelo estudo de línguas, inclusive o grego, o latim e o hebraico. Dizia que gostava de ler as sagradas escrituras no original.

Paulo Leminski foi um poeta aberto ao experimentalismo de vanguarda, inicialmente à poesia concreta e, depois, rompendo com a vanguarda, aplicou-se no projeto do Tropicalismo. É reconhecido como um escritor ousado que experimentou, durante o tempo em que viveu – 44 anos –, o estranhamento da linguagem e o rigor da criação. Sua escrita caminha da página em branco e em brasa ao texto com o ouvido poético, matéria de linguagem sem forma que nomeie. Trabalhando com as palavras, tocando-as nas texturas e sonoridades – possíveis e impossíveis –, desbravando o minúsculo dos vocábulos com determinação, modificando-os, o poeta inventava. Guerreiro da linguagem. Um guerreiro xavante, como ele mesmo se nomeou nas cartas ao poeta Régis Bonvicino. Fazendo a distinção com o *savant*, poeta-sábio, na clara alusão aos poetas franceses. Sobre a influência do maxilar devorador de Oswald de Andrade, no sentido da devoração crítica, seguindo Haroldo de Campos,

Leminski trabalhou com o deslizamento das palavras na paisagem do tempo e deixou, com seus escritos nas cartas, a marca de sua luta na busca da própria voz. Percorrendo o texto poético epistolar, segundo as próprias leituras comentadas por Leminski como um texto guia no livro *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*, as cartas-poema de Leminski, assim nomeadas inicialmente por Régis Bonvicino, por terem sido escritas em forma de verso, apresentam-se de forma fragmentária como obra em devir. Um texto-fragmento, um texto portando outros textos: o diálogo, a crítica, a poesia e o próprio fragmento. Aparentemente desorganizado, transborda reflexões e anotações de um poeta aberto ao novo para um amigo, um jovem poeta que vivia em São Paulo. As cartas desenham a forma do poeta trabalhar o dia a dia com uma escrita que dilui as fronteiras da linguagem com anexos, acréscimos e desenhos. Essas cartas trazem o inesperado no texto com o trabalho com as palavras iniciadas em um verso, em um poema. Na carta de 10 de julho de 79, carta 50, o poeta afirma: "Não quero uma forma pura. Quero o híbrido, o mutante." E, antenado com o seu tempo, os incríveis anos 70, segue perseguindo a letra, desbravando a selva das palavras. Na carta, lemos: "A ditadura esvaziou a poesia. Vamos encher." Nem só de boas intenções vive a poesia. A geração possível que não deixou a utopia morrer. No Brasil dessa época, tantos *slogans* fizeram alvoroço: "este é o país do futuro", "o petróleo é nosso", entre outras afirmações, pareciam ter levado a juventude a um estado de euforia e otimismo que propiciava uma cultura silenciosa e alienada. O país que acreditava que podia tanto na demagogia e no populismo paternalista, tentava demarcar seu território mudo. A cultura, de uma maneira geral, fora sacrificada. Os poetas da geração do mimeógrafo do Rio de Janeiro encontraram a sua brecha. Em novembro de 1975, Heloísa Buarque de Hollanda escreveu, na abertura da antologia *Vinte e seis poetas hoje*, "o artigo do dia é poesia". O assunto estava em todos os lugares. E vale lembrar que os poetas da chamada geração mimeógrafo aconteciam, passando seus versos de mão em mão, distribuindo nas portas dos cinemas ou dos teatros da Zona Sul da cidade. Na busca do novo que se mostrava possível, sendo experimentado nessas brechas poéticas em meio ao silêncio cultural, apresentava-se uma vitalidade criadora nas vozes dos poetas Afonso Henriques, Ana Cristina César, Cacaso, Chacal, Chico Alvim, Wally Salomão, Roberto Piva, Roberto Schwarz, Torquato Neto e outros. Leminski estava no Sul do país e também ouvia os ecos desses ruídos. Alimentado na experiência com a linguagem, Leminski abria espaços não imaginados. Nas palavras de Geraldo Carneiro, cito: "Leminski encarna com incomparável perfeição, o confronto entre a erudição e a eros-dicção." O poeta encaixa todas

as confluências de um tempo marcado política e socialmente na briga com a liberdade: liberdade política, liberdade na linguagem, liberdade sexual.

Na música popular brasileira, assim como na poesia de vanguarda, podemos ler o que não se submetia e o que era dito por partes; o fragmentado. A ditadura não acabava. Naquela época, ainda vivíamos o luto pela separação e pelo êxodo dos intelectuais de peso, as cabeças pensantes que deixaram o país. Depois de um longo período de exílios, torturas e mortes, os brasileiros não pareciam usufruir o desmonte ditatorial. No início da década de 1970, os intelectuais manifestavam seu pessimismo e decepção em relação ao passado recente e ao futuro. O medo e a autocensura continuavam. Leminski falava disso ainda na carta 38, já citada. Dizia que a ditadura esvaziou a poesia. E nomeava a sua geração como sobrevivente desse tempo. De lá ouvimos seu grito guerreiro: "A ditadura esvaziou a poesia. Vamos encher!" Encher, abrindo o texto em múltiplos caminhos. Um texto que, em seu hibridismo, nos coloca distante das diferentes propostas da vanguarda. Ou, no dizer do poeta, buscando a "vulgarda", a vulgar vanguarda. Assim sendo, Leminski trabalhou sempre antecipando o seu próprio tempo, em uma poética xavante, muitos "xis" avante. Suas escrita *à porte battante*, respirando livro, saindo das vanguardas que lhe foram fundamentais no início, segue fortalecida de exigência e rigor e vai buscando, no acaso, o ritmo de portas batentes. Em sua cidade, no bairro da Cruz do Pilarzinho, conhecido como de imigração européia, Leminski oferecia aos amigos uma casa com a porta sempre aberta, com a porta batendo de leve, no ritmo do vento. Um barulho que distraía para escrever poesia. Quem sabe se ali ele encontrava o ritmo do poema? No livro *Paranaenses*, editado em 1988, ele declara: "No escritório, território livre – não desses redutos defendidíssimos para onde os escritores se mandam, casamatas, mas uma dimensão da própria casa –, há uma espécie de sinalização frenética, de mapeamento da selva selvagem da criação literária. Versos na janela; alfinetes afixando a última fatura poética; avisos; lembretes; luzes que se acendem; blocos de idéias; rabiscos; fragmentos; ideogramas pendurados no teto: móbiles verbais. São os meus estímulos. O chão também está minado de engenhos, dispositivos, artefatos poéticos." Em sua poética, assim como em sua morada, os versos nas janelas, os rabiscos nos fragmentos compunham uma escrita "obra em andamento". Sempre transluzindo seus signos. A lógica da escrita de Leminski, em pedaços, vai se desdobrando. Pedaços de versos dependurados que são parte do visual da arquitetura de sua escrita em permanente fazer. Na lógica que tinha no ato de poetar, uma pergunta constante: buscava o próprio fazer poético. O poema tendo como objeto a própria poe-

sia. Comentando o livro *Nadja*, do Breton, Walter Benjamin nos relata uma descoberta que se aproxima da casa da Cruz do Pilarzinho, onde viveu. Walter Benjamin nos diz que descobriu que os Lamas tibetanos fazem votos de nunca permanecerem em espaços fechados. O encontro com eles, no mesmo hotel em Moscou, onde estava hospedado, fê-lo perceber que eles viviam com a porta sempre entreaberta. Como o livro de Breton, ao olhar de Benjamin, que nomeia o livro do surrealista como um livro de portas batentes, por onde circula muito de tudo, lemos também a escrita leminskiana. Escrita *à porte battante*. Artefatos poéticos que não permanecem em espaços fechados, pois circulam em múltiplos caminhos: na música que faz; na escrita; na propaganda e no marketing. As cartas de Leminski, com suas notas fototraçadas ao longo do texto fragmentado e os ensaios-anseios-poéticos, conforme denominação do próprio Leminski, nos remetem ao melhor sentido joyciano de invenções na linguagem. Assim, somos lançados a esse lugar de fronteira que experimenta o risco, o traço, tocando na escrita poesia e prosa ao mesmo tempo. Buscando a experiência de uma enorme liberdade na escolha dos estilos e dos materiais. Fazendo oposição ao purismo das vanguardas e lançando seu texto, incorporando ruídos. Lemos na carta 29: “Inventiva a dois cozinhando. Escute o barulho do panelão: grugrugrugru.” Na trilha do poeta, salta uma escrita marcada no desmonte do texto arrumadinho. E um desejo: “Vai haver um dia quando tudo o que eu diga seja poesia.” Múltiplo, Leminski usou de tudo: experimentou na vida e na escrita, desovando sem parar. Desobrar, desdobrar, inovar na trilha de Oswald de Andrade, que insistia na contribuição milionária de todos os erros. Um poeta intenso que não temia o erro. Leminski buscava dizendo: “Só o erro tem vez.” Não se acanhava, parecendo confirmar que é mesmo entre um erro e outro que o poeta experimenta a errância da escrita. Participante do seu tempo, com a música e o tropicalismo dando novas direções ao artista no Brasil, Leminski foi construindo com seus escritos – inclusive em jornais e revistas, além da música e da poesia – uma obra *désoeuvrement*. A obra desobra. Com a ajuda dos conceitos de Maurice Blanchot, podemos pensá-la como obra fragmentária, portanto com uma estrutura descentrada em seu conjunto. Obra *désoeuvrement*, apresentando-se aos pedaços. Mostrando-se em sua falta, como escrita faltosa. De uma escrita a outra, Leminski, partilhando com Mallarmé ou com Joyce, espalha sua variedade de texturas e letras, grafites e brancos, promovendo uma obra aberta em constante pulsar. De Joyce encontramos as palavras-valise, marcando sua presença no denso do texto, surpreendendo em um catatau sonoro e saboroso, com letras vivas que surgem no inesperado. Mas não sem lugar. Palavras de

um poeta que transluz em letras o gosto de uma língua, testemunho da materialidade das palavras.

Durante o tempo dessa troca epistolar, de 76 a 81, Leminski publica vários livros de poesia e escreve muitas letras de música. Sua escrita jorra, ouvindo o rumor do mundo e o rumor dos livros e das revistas literárias. Implicado com a escrita que carrega um vasto rio, as cartas-poema de Leminski nos confirmam as palavras de Cortázar em carta a um amigo, quando diz: "Entre uma carta e seu autor, o que há é uma separação total." Confirma-se o lugar do ausente, lugar de uma escrita poética errante, lugar vazio, a margem esquerda da página. Como Leminski mesmo nos diz no poema "Invernáculo" que lemos agora: "Esta língua não é minha, / qualquer um percebe. / Quando o sentido caminha / a palavra permanece. / Quem sabe mal digo mentiras, / vai ver que só minto verdades. / Assim me falo, eu, mínima, / quem sabe, eu sinto, mal sabe. / Esta não é minha língua. / A língua que eu falo trava / uma canção longínqua, / a voz, além, nem palavra. / O dialeto que se usa / à margem esquerda da frase, / eis a fala que me lusa, / eu, meio, eu dentro, eu, quase."

ÁLVARO MARINS: Posso falar? Queria primeiro agradecer à professora Vera Lins pelo convite, porque falar sobre Paulo Leminski é sempre uma alegria. O Paulo Leminski é uma presença tão múltipla, ele é tão variado que, às vezes, é difícil escolhermos sobre o que vamos falar sobre o Leminski. Eu adorei escutar a professora Solange falar sobre as cartas do Leminski, que realmente são de um humor e de uma capacidade de enxergar toda a vivência dos anos 70, todo o ambiente intelectual, cultural, artístico, poético. E essas cartas realmente são documentos. Estar aqui ao lado do professor Nonato Gurgel, que eu não conhecia ainda, é uma alegria, e saber que tem um monte de gente interessada sobre o Leminski. Eu tinha trazido até umas revistas poucas, com um artigo que eu escrevi sobre o Leminski e não vai dar para todo mundo. Vou deixar com a professora Vera Lins. É justamente sobre a poesia do Leminski, sobre o haikai. Eu não fiz um texto tão elaborado quanto o da professora Solange e, na realidade, o que eu vou falar aqui é mais enfatizar alguns aspectos que a própria professora já levantou. E tentei também pensar desde o momento em que a professora Vera me convidou para falar sobre o Leminski, sobre uma coisa que ela me falou no meio da conversa. É que o Leminski é muito popular. A professora falou: "Os alunos gostam muito do Leminski." E, realmente, as pessoas gostam muito do Leminski. Já se passaram 14 anos depois da morte do Leminski e, desde então, começaram a surgir um monte de teses sobre ele. Eu fiz uma, o professor Nonato e a professora Solange fizeram outras, o Fabrício, que é de Minas Gerais, também fez uma, eu conheço gente no Cea-

rá, no Paraná, em vários lugares eu sempre fico sabendo que estão escrevendo sobre o Leminski. Mas, sobretudo, o Leminski é muito lido. Ele não é um fenômeno só acadêmico. É um fenômeno de público, de público leitor. O leitor que não é necessariamente um público da academia. É um público que gosta de poesia, é um público jovem – sempre tem um público leitor jovem para o Leminski. Há uma identificação muito grande de todas as juventudes com o Leminski. Então, o que eu quero é tentar entender por que ele é tão popular. Porque, ao mesmo tempo em que ele é muito lido e que é uma figura que atrai muita atenção das pessoas, ele tem todas as qualificações e adjetivos para afastar o leitor de si. Pelo menos *a priori*. Isso porque ele tem uma base erudita enorme, se interessa por latim, por grego, hebraico, como foi bem lembrado pela professora Solange, se interessa por poesia japonesa, foi bastante interessado em política – o que, às vezes, é uma coisa contra o que as pessoas têm uma certa reação – e, no entanto, ele consegue ser querido e lido com muita atenção. Cada vez mais as teses se aprofundam mais em aspectos específicos da obra do Leminski, que realmente é um mundo. O baú do Leminski... Depois não se sabe quem é a dona do baú do Leminski. Porque o Leminski tem uma obra grande, tem uma vida amorosa grande, tem coisas muito grandes. E cada hora que você olha por um canto do Leminski vai descobrir outras coisas. Ele foi um grande resenhista: durante anos, ele escreveu na *Veja*, fazendo resenhas de poetas marginais. Ele foi um prosador bastante interessante. Tanto nas formas mais radicais, na forma do *Catatau*, mas também em formas mais humoradas, como *Agora é que são elas*, que até virou nome de novela e de filme, mas nenhum deles baseados na obra do Leminski.

Platéia: O filme é.

Solange Rebuzzi: O filme é? Eu não sabia. Na novela ficou só o título: "Agora é que são elas" e é uma brincadeira superinteressante, superelaborada, dialogando com Propp, com as teses do Estruturalismo. Então são coisas que, aparentemente, afastam. Porque existe essa dicotomia entre a Universidade e o que não é a Universidade; o acadêmico e o que não é acadêmico. Eu acho que o que torna o Leminski bastante popular, querido, e mantém vivo o interesse pela obra dele, é essa capacidade de ser tolerante com todas as vozes. Ele dialogava desde com um sujeito que fosse dedicado à leitura de epigramas latinos até com um sujeito interessado na geração *beat* norte-americana. E conseguia, às vezes de forma genial, juntar as duas coisas. A trajetória do Leminski é a trajetória de um intelectual, de um artista que procura estabelecer pontes, pro-

cura estabelecer novos diálogos ou estabelecer diálogos impossíveis, como o diálogo da poesia japonesa com Guimarães Rosa, com João Cabral e com a poesia russa. Ou então restabelecer diálogos que foram perdidos, mas que estão vivos como, por exemplo, com a cultura popular, com o folclore, que está muito presente no *Catatau*, é estrutural do *Catatau*, a cultura popular, o dito popular, os provérbios e enxergar outras formas de conhecimento de uma maneira sempre inclusiva. Trazer, por exemplo, a filosofia japonesa para a poesia brasileira, mas também procurar entender o zen-budismo pela via das artes marciais. Um interesse pela história mesmo. O livro que ele escreveu sobre o Trotski, *Trotski: a paixão segundo a revolução*. A filha dele estava estudando história, ainda adolescente, e perguntou: "Pai, o que é a revolução russa?" Aí ele "pá", nesse escritório que a professora Solange lembrou com a carta dele e em três meses, escreveu a estória da revolução russa pelo romance *Os irmãos Karamazov* do Dostoiévski, colocando cada personagem do Dostoiévski como um personagem contemporâneo à época da revolução russa. Essa capacidade de olhar as coisas com um olhar livre, lembrando ou tornando, cada vez mais, a máxima de Oswald de Andrade de "olhar com olhos livres" possível, eu acho que deu ao Leminski essa aura carismática que ele sempre teve. E um outro ponto importante – e aí sim eu vou ler um pedacinho – que torna toda essa dinâmica intelectual do Leminski muito atraente, é o humor. O humor leminskiano é de uma finura, de uma sutileza e, ao mesmo tempo, de uma comunicabilidade intensa. Mesmo quando o leitor não tem – vamos dizer assim – o mesmo nível de conhecimento e de erudição do Leminski, ele consegue estabelecer uma ponte com seu leitor que possibilita a ele rir no nível que é possível a ele rir. O texto do Leminski tem essa capacidade de ter várias camadas. Então, várias pessoas podem se divertir com um texto do Leminski. Desde o leitor mais preparado, mais consciente da problemática da literatura e da cultura mundial, até o leitor mais jovem que está começando agora a ler uma literatura, que está se interessando por ler. Tem um texto, só para dar um exemplo dessa capacidade humorística do Leminski, que é um ensaio que ele escreveu em um jornal curitibano. Vocês vão perceber que, em um texto jornalístico, que tem a intenção de uma leitura rápida, da própria forma do jornal, que é um texto ligeiro, como pode vir carregado de informações e de instigações. Quase provoca o leitor a querer saber sempre mais. O título do artigo é "O autor, essa ficção":

> Foi só no século XIX que a ficção inventou o seu principal personagem: o autor. Um século atrás, todo mundo – a nobreza, o clero e a burguesia – consideraria um absurdo que alguém se atrevesse a assinar uma obra. Os nomes de autor que aparecem nas obras antes dessa data tinham um valor puramente simbólico, emblemático, hieroglífico. Qualquer

contemporâneo de *Os Lusíadas* sabia perfeitamente que o poema tinha sido, na realidade, composto pelo rei D. Sebastião. Com a modéstia própria do seu tempo, o monarca atribuiu a sua obra a um obscuro nobre do interior, um tal de Luís Vaz de Camões que, pobre, pôde assim receber os direitos autorais do tal poema, dando um remédio à sua penúria. O fato de o poema ser dedicado a D. Sebastião é uma prova de finura desse rei desgraçadamente desaparecido nas areias de Alcácer-Quibir. Caiu no areal. E na hora divisa que Deus reserva aos seus, diria depois Fernando Pessoa, este outro farsante que, não suportando a dor de ser quem era, preferiu estilhaçar-se em múltiplos heterônimos. A tradição vinha da mais remota antigüidade. Não é segredo para nenhuma pessoa minimamente letrada que os livros da Bíblia não foram escritos pelos autores a que foram atribuídos. Os cinco primeiros livros das Sagradas Escrituras, atribuídos a Moisés, foram escritos cinco séculos depois da morte de Charlton Heston. Os livros atribuídos ao rei Salomão foram escritos por cortesãos dos reis de Judá, muito posteriores. Atribuindo seus livros ao rei, os autores perdiam a autoria, mas ganhavam, para seus livros, o prestígio imorredouro de uma origem real. Para eliminar de vez com a validade da autoria, a Igreja decretou que todos os livros da Bíblia eram obra do Espírito Santo, fosse qual fosse a assinatura. Naqueles tempos, havia modéstia. E os autores pensavam mais em suas obras do que em seus egos particulares. Essa excrescência é perfeitamente dispensável, já que as obras fundamentais existiram com eles ou sem eles. Engana-se quem pensar que uma obra como a *Divina Comédia* precisasse da existência de um estúpido escriba chamado Dante Alighieri. Existisse ou não Dante Alighieri, a *Comédia*, muito maior que qualquer Alighieri, começaria a existir de qualquer maneira. Hoje, aliás, é fato comprovado, depois das pesquisas da professora Giovanna Angeli del Picchio que a *Divina* é obra de uma comissão de frades capuchinhos do convento florentino de San Gabriel. O nome Alighieri só foi invocado como autor porque a família Alighieri tinha acabado de doar uma vinha ao venerável estabelecimento religioso. Essa prática de assinar obras alheias ou atribuir a outros sua própria criação sempre foi uma característica da criação literária cuidadosamente escondida do público para evitar o escândalo entre os menos avisados. Pode-se dizer com segurança que até os primórdios do século XIX nenhuma obra pertence realmente ao autor ao qual é atribuído. O autor ou o "Autor" com maiúscula foi uma invenção genial de um obscuro romancista francês, Edouard Doublissie que na novela *L'auteur*, de 1853, lança as bases para a execrável mania de autores darem seus próprios nomes a suas próprias obras. Coisa que no antigo regime seria considerado, no mínimo, uma indelicadeza para com os demais escritores – todos dignos de assinar a dita obra. Não pensem que a literatura brasileira, esse ramo tão periférico da literatura francesa, ficou à margem dessa milenar tradição. Não é segredo para ninguém que as *Recordações do escrivão Isaías Caminha,* falsamente atribuídas a um certo Lima Barreto, são, na realidade, um romance de Machado de Assis. Euclides da Cunha nunca escreveu uma linha! *Os sertões* é obra de Coelho Neto. O *Macunaíma*, falsamente atribuído a Guilherme de Almeida, resulta de uma parceria entre Plínio Salgado e o Dr. Luis Henrique Albuquerque Mota, depois notável prefeito de Sorocaba, ilustre folclorista. Existem, é verdade, algumas obras que trazem o nome do autor verdadeiro. *Grande Sertão: veredas* é realmente obra de José Mauro de Vasconcelos. *O tempo e o vento* é mesmo de Jorge Amado. E ninguém duvida que *Perto do coração selvagem* seja da lavra do punho de Nelson Rodrigues. Quanto ao resto, não há segurança. Nem na área do jornalismo, tão exposta aos *spotlights* do público. Este artigo, por exemplo, que qualquer leitor do "Correio", levado pela assinatura acima, atribuiria, levianamente, ao Paulo Leminski, é, na verdade, uma

obra a quatro mãos do Maza e do Wilson Bueno. Ninguém vai acreditar que o Leminski escrevia tão bem.

Um barato. Então toda a gama de conhecimentos está ali, o interesse pelo folclore, o interesse pelos beneditinos, é bastante interessante. Eu atribuo também ao humor – um humor que está presente em boa parte da obra, generosamente exposto na obra de Leminski – um pouco dessa popularidade. E eu não tenho mais nada a falar.

NONATO GURGEL: Eu agradeço à Vera pelo convite, pela oportunidade de estar à mesa com leitores de Leminski, que é um objeto que eu adoro. E mais do que isso, parabenizo por esse evento, "Tese: Poesia", que retira, como você disse, a poesia da prateleira. Uma coisa que estava fazendo muita falta aqui na UFRJ.

Na tese "Seis poetas", eu trabalhei a rapidez do Leminski, mas hoje eu vou falar mais da forma, que é uma coisa muito clara nele, a forma estética. O meu texto se chama "Leminski: das Metamorfoses à Metaformose". *Metamorfoses*, no caso, de Ovídio. A *Metaformose* que é esse livro póstumo dele, uma viagem pelo imaginário dele. Até ganhou um Prêmio Jabuti póstumo de poesia. Eu vou ler o texto:

Em *Metaformose*, Leminski escolhe Ovídio como forma e elege Narciso como narrador mitológico. A estória de Leminski com Narciso e Ovídio é antiga. Com Descartes também. Se você pegar a obra dele, os três vão estar sempre: o Descartes, o Narciso e o Ovídio. Em 1973, o narrador de *Catatau* já anunciara: "Anarquismo, Narciso!" Todas as águas são de humor lunático. Narciso, o ausente no lugar. Como lemos ao mergulhar nessa *Metaformose*, o velho anúncio do *Catatau* cumpriu-se. Sai do espelho, Narciso deixa de se ausentar. Além disso, inscreve-se no espaço da exterioridade em uma imagética da diferença, da alteridade. A escolha do mito de Narciso sugere uma certa porção romântica do Leminski como poeta, embora ele releia o mito de forma bastante diferente da narrativa original. Nessa leitura, a mitologia é utilizada principalmente como forma. Não como algo a partir do qual se postule a inscrição de uma verdade ou a defesa de algum discurso ideológico. Narciso narrador personifica a leitura de um mito às avessas. Um Narciso de outra forma, como figura mitológica que transita no universo da lírica. Contemplamos aqui um Narciso nublado, às vezes cintilante, clarividente. Apesar de morrer de sede ao beber de sua própria imagem, é interessante observar como nessas águas, recicladas, o mito relê outras imagens. Nessa releitura, ele aciona a sua própria lição original. Centrar o olhar apenas em si sufoca, mata. Inver-

tendo a narrativa original do mito, a releitura leminskiana estetiza em uma outra ordem. Faz com que o Narciso narrador, ao se deparar com a visão do outro em sua diferença, construa outras formas de olhar que o faça mover-se em múltiplas direções. Ovídio é uma das direções para onde se move Leminski. Dizendo assumir várias formas, o narrador de *Catatau* cita Ovídio já na primeira página desse primeiro livro de Leminski. Cito Leminski: "Dos exercícios de exílio de Ovídio é comigo." Mais adiante, o leitor desse romance-idéia – o *Catatau* também é chamado romance-idéia – é provocado com a seguinte pergunta do narrador: "Não somos os ossos de Ovídio?" Não é difícil responder à indagação do autor a perceber os ossos, as formas de Ovídio na poética de Leminski. Vejamos como a herança do artigo da tradição, principalmente do imaginário grego, que permeia isso aqui, influi na inserção da letra do poeta. É como Leminski vai falar: "A literatura latina é pálido reflexo da grega, com a qual mantém uma relação especular de original para espelho. Virgílio já está em todo Homero. E Ovídio é os alexandrinos. Em literatura, a forma é que é social. É o elemento material transmissível, a concretude do processo criativo. As formas é o que são o material herdável. E da literatura grega, a latina recebeu todas as suas formas, seus *designs* de texto, suas configurações desejáveis." Embora Leminski associe Ovídio a uns alexandrinos, quer dizer, a uma espécie de filólogo daquele tempo – eram copiadores –, é também através do autor latino que chega o poeta paranaense à rica herança dos programas e paradigmas advindos dos gregos.

Ao confrontarmos o início do longo poema de Ovídio, as *Metamorfoses,* com o começo dessa *Metaformose*, percebe-se que entre aquele poema latino e essa prosa poética latino-americana existem muito mais intertextos e simulações do que supõe nossa infinita fome de simetria. Sejam essas formatadas através do poema, do ensaio, da carta ou da prosa. E aí eu cito o início dos dois livros, as *Metamorfoses*, do Ovídio, e a *Metaformose*, de Leminski. Só quatro versos para não cansar muito: "Antes do mar, da terra e céu que nos cobre não tinha mais que um rosto a natureza. Este era o caos. Massa indigesta e gozo." Leminski vai dizer assim: "Antes do cal, da terra, do Tártaro e de Eros, antes das potestades que pulsam nas origens, tenebrosas potências do abismo primordial." Aqui, embora a movência da letra de Leminski esteja associada ao ritmo do poema de Ovídio, o repórter vocabular do poeta brasileiro ainda muda, difere do recorte utilizado pelo poeta latino. Mais adiante na *Metaformose*, Leminski radicaliza no seu processo de criação, abdicando do procedimento da intertextualidade, que é uma herança dita da modernidade, esse procedimento de hipertexto. O poeta aciona a construção de um simulacro com a aquisição do

autor pós-moderno. E aqui eu faço uma digressão para dizer que esse simulacro, que tanto irrita alguns críticos, é uma coisa premonitória desses tempos em que o saber também é construído através de simulações. As máquinas, na era da informática. E aí, quando ele vai simular, ele copia descaradamente. Ele diz o seguinte: "Antes do mar, da terra e do céu que nos cobre" e aí ele vai e pega o texto do Ovídio. Talvez motivado por essa visível herança formal, exemplificada no simulacro fabricado a partir do modelo, a poeta Alice Ruiz pede para não confundir o texto de Leminski com o de Ovídio. Segundo a esposa do poeta, *Metaformose* seria a outra forma, transformada por um leitor. Uma interpretação, através das formas de uma linguagem que também mudou. Além de mudar a linguagem, que assim como a forma e o sentido são também histórico-sociais, o poeta optou também pela mutação da noção de gênero literário. Para criar a densidade poética de seu texto, o autor opera com a ruptura, ao eleger a prosa como forma. Enquanto Leminski opta pela sintaxe veloz, Ovídio utiliza, ao narrar suas *Metamorfoses*, do hexâmetro datílico. Um verso latino formado por seis células métricas. A ruptura de gêneros e a mutação lingüística, patrocinadas por Leminski, apontam para a densidade poética dessa prosa, e os mitos e suas imagens se projetam na mente do leitor com a nítida sensação de velocidade. Essa prosa dos mitos possibilita a reconstituição do signo lingüístico pelas possibilidades inerentes do fazer poético. E a produção de imagens que articulam a criação de um sentido onde se lêem múltiplos sentidos ou a simultaneidade de vários sentidos.

É possível que o exercício de ruptura de gêneros, acionado pelo poeta que biografou Jesus, faça com que o texto de *Metaformose* seja um pouco disso tudo. Para nós, trata-se principalmente de uma prosa-poética produtora de significantes, através dos quais a língua mais celebra e goza do que anuncia algum sentido. Desde *Catatau*, em 1975, Leminski sempre rompeu com a noção de gênero literário e demonstrou sua predileção pelo monólogo. *Metaformoses*, de 1994, é também um instigante monólogo, cujo título desentranhado de um poema do próprio Leminski, feito nos anos 60, já anuncia essa ruptura. A partir do título, o poeta reconstrói. Assim como no *Catatau*, uma usina de signos, sons e formas. O que nos remete a uma pluralidade de significantes como meta, metáfora, morfologia, metamorfose e forma. Dentre os poetas da chamada geração marginal, Leminski se destaca como o autor mais sintonizado com os procedimentos da língua e com o uso da forma. Segundo ele, o poeta já nasce limitado por um duplo signo: a língua e um estoque de formas. Ele dizia que escrever em português, que é uma língua periférica, e ficar calado era praticamente a mesma coisa. Então tinha essa limi-

tação da língua e do estoque de formas. Mas o poeta não faz disso um drama, ao contrário: ele usa o limite da crise de seu tempo e seus contrastes como matéria-prima. Como fonte de criação. O que ele faz muito bem, com muito humor, inclusive. O poeta transforma a crise em substância. Leminski rompe com a noção de gênero literário, simula estilos, recicla ditos, relê livros e provérbios, recriando a estrutura da língua. Ele queria renovar a língua sempre. Diferentemente do monólogo polifônico do *Catatau*, não há em *Metaformose* o uso da palavra-montagem, o processo de afixação por justaposição vocabular. *Metaformose* é um texto no qual a concisão da linguagem, a pontuação dos períodos simples e a construção de pequenos parágrafos possibilitam o exercício da síntese. Ao contrário da sintaxe brusca e cortante de *Catatau*, a construção sintática de *Metaformose* apresenta-se bem mais fluida. *Catatau* tem quase um abismo de uma linha para a outra, onde o leitor tropeça e tem de complementar o sentido o tempo todo. É muito doloroso. Acho pior do que o *Grande Sertão: veredas*. Inclusive, os críticos apontam *Catatau* inserido em uma linha onde *Grande Sertão* e as *Galáxias* formariam uma continuidade. E aí, eu acho, eu comprovo que essa prosa aqui é bem menos dolorosa e mais fluida. Por meio dessa fluidez, Leminski salta de um mito para o outro, de uma lenda para uma divindade, de uma fábula para um provérbio. Faz, com isso, desabrochar do mito, da lenda e da fábula a estrutura de sua narrativa. Nesse salto, o poeta mergulha no vasto arquivo imagético de nossa imaginação e nas formas do imaginário grego. Concluindo: a agilidade com a qual Leminski mergulha e salta de um tema ou de um espaço para o outro aponta para a nossa perene necessidade de imitação. Essa necessidade pode ser configurada no exemplo de um outro ângulo de visão ou de uma outra forma de percepção. Quando, por exemplo, o ritmo do espaço por nós habitado não dialoga com a percussão de nosso corpo. Ou seja, quando a disritmia, a lentidão ou a falta de velocidade nos fazem perder o tom, é hora de voar para um outro espaço, como faz Perseu nas *Metamorfoses* ou como leciona Narciso nessa *Metaformose*.

Platéia: Eu tenho uma pergunta que não é propriamente sobre Leminski, mas a partir de uma coisa do Leminski que surgiu e que talvez o Álvaro tenha acentuado mais, que é essa capacidade que ele tinha de lidar com o arquivo do saber e de transformar essa erudição em "eros-dicção", de maneira a criar novas camadas livres de leitura no texto, que possibilitem um escopo maior de leitores.

Eu acho que a gente está vivendo um momento em que foi feita uma ponte entre a poesia, o discurso poético e o acadêmico. Hoje em dia, a acade-

mia acolhe muito o discurso poético. Acho que isso não é mais, como terá sido talvez nos anos 70, uma diferença em que esses campos específicos eram mais distantes. Hoje há uma forte produção poética que se relaciona com a função discursiva da academia.

A pergunta que eu faria é como será que a própria academia, por sua vez, pode fazer para estimular ou acolher essa ponte entre os discursos que saem daqui e uma intervenção maior do discurso acadêmico no campo simbólico da cultura hoje? Me parece que a academia está um pouco retraída. Por mais que o discurso que se produza seja de muita sofisticação e qualidade, e, por mais que a liberdade que exista aqui seja de fato ampla, há uma dificuldade em fazer circular o discurso acadêmico no campo simbólico. Como seria? A pergunta é para todo mundo.

PLATÉIA: Posso acrescentar? É difícil responder isso, mas eu queria dizer que, justamente quando o Álvaro estava lendo, eu falei para a Vera Lins: "Isso é pura teoria". Ele, brincando, é teórica essa brincadeira. A gente fica quebrando a cabeça para explicar isso para os alunos e ele faz isso brincando.

ÁLVARO MARINS: Tem até uma conferência dele sobre lingüística que é um negócio! Ele explica conceitos de lingüística muito facilmente.

SOLANGE REBUZZI: Tem uma coisa interessante na vida do Leminski: ele começou como professor de cursinho pré-vestibular e era muito popular entre os alunos. Quando eu falo dessa casa sempre aberta, era para essa turma que o rodeava muito. Esses que eram mais jovens do que ele, mas pouco mais jovens, nesse primeiro momento da vida dele. E eu acho que ele tinha mesmo uma facilidade de comunicar as coisas que pensava. Exercitava isso nessas aulas, ele dava aula em pé, andando, falando, gesticulando. Ele era muito apaixonado pelo que fazia. Eu acho que é uma paixão mesmo com a linguagem, com a palavra, e ele conseguia, na escrita, transmitir isso. É uma coisa de talento, tem de ter talento para poder fazer isso com facilidade. As traduções do John Lennon e os momentos em que ele monta as palavras-valise e todas essas criações, ele consegue levar tanto para a tradução quanto para esses escritos e ele tinha isso na vida. Ele foi um cara lúdico, um cara que aproveitava das coisas todas que fazia. Eu fiquei pensando sobre uma coisa que li – e eu acho que não estou errada – que ele tentou duas vezes entrar na universidade. Não sei se vocês leram isso. Mas ele não fez nenhum curso universitário.

ÁLVARO MARINS: Eu acho que ele tentou, ele começou a fazer Letras.

Solange Rebuzzi: Ele não gostava, ele não se dava bem, não conseguia fazer os trabalhos. Ele tinha dificuldade com o esquema.

Álvaro Marins: É, ele não conseguia ficar em sala de aula.

Solange Rebuzzi: Não ficava. Ele tentou duas vezes. Acho que uma vez ele tentou Direito.

Álvaro Marins: Eu me lembrava de Letras. Letras, ele tentou.

Solange Rebuzzi: Eu fico pensando muito nisso, porque eu não sou professora, apesar de estar fazendo mestrado e doutorado. Eu estou nesse caminho acadêmico, eu gosto muito de escrever, faço os meus tropeços escrevendo, mas... Eu fico pensando como é difícil, por exemplo, escrever os trabalhos no final de cada semestre. Quer dizer, dentro de uma pesquisa que, às vezes, é do professor, não é a sua. A leitura que você tem ali ainda é pouca e, tentando, às vezes, ainda fazer uma coisa criativa para não ficar muito preso nessa coisa fechadinha. Eu acho muito difícil. Toda vez que eu vou fazer, eu sofro para burro. E depois fico aflita com as notas. Um coisa ridícula. Lendo as avaliações, eu tenho sempre uma estranheza com isso, e quando eu voltei para a universidade... Porque, na verdade, eu estudei Psicologia. Depois que eu voltei, foi para estudar um pouco de Filosofia. E depois eu fiz especialização. Aí achei que eu tinha lido pouco na minha vida e que tinha de estudar literatura. Aí fui estudar literatura. Nesse momento que eu fui estudar literatura, vi tudo o que eu não sabia. Foi uma experiência superdolorosa. Ainda é, eu estou encarando o doutorado, mas é uma coisa dolorosa. E eu fico pensando que a poesia quebra isso. Eu acho que ela é fundamental nos cursos de mestrado e de doutorado. Não só no trabalho que a gente escolhe fazer como pesquisa própria, mas o trabalho da Vera, o trabalho de outras pessoas que eu conheci em outras universidades, que vai privilegiar o poeta, esse espaço aqui para discutir isso. Porque a palavra do poeta, eu acho que ainda é uma palavra que abre para pensar de uma forma surpreendente. Eu estou com você. Acho que tem de abrir espaço para o poeta na universidade. Não sei como fazer para circular isso de cá para lá, de lá para cá, mas eu acho que precisa abrir esse espaço para a palavra do poeta.

Álvaro Marins: Eu queria fazer um comentário sobre o que eu disse, que é o seguinte: a relação entre a academia e o imaginário da cultura, como você falou, seria academia em um imaginário cultural que não está diretamente vinculado à academia. Existe uma tensão forte entre esses dois campos e é

natural, eu acho, que exista esta tensão. Natural em um certo sentido. Porque a academia necessita e precisa, é bom que seja assim, de uma certa disciplina na organização da cultura ou do pensamento ou do raciocínio. É necessária essa organização. E, às vezes, essa organização exige uma certa disciplina: você precisa fazer trabalho de tal jeito, você tem de formatar, tem de botar as notas por uma necessidade até de alcançar outros leitores. Parece que é restritivo, mas, na realidade, não é, porque essa normatização que, às vezes, a academia desenvolve, possibilita que um texto acadêmico sobre, por exemplo, o Paulo Leminski, tenha uma forma que é semelhante no mundo inteiro. É uma espécie de linguagem, é uma forma de se escrever, um gênero que necessita ser assim para que um indiano chegue aqui e saiba que ali embaixo estão as notas e que tem uma introdução onde estão sendo colocados alguns prolegômenos e que depois vai se desenvolver a idéia e que depois vai ter uma conclusão. E tem as metodologias. O acadêmico aponta as suas linhas de pesquisa, os seus vetores. É necessário isso. E tem uma outra coisa: como essa organização da cultura dentro da academia é lenta – é lenta porque é trabalhosa e precisa ser lenta – isso irrita quem está lá fora, quem está fazendo cultura contemporaneamente e que quer, no fundo, ser lembrado pela academia. No fundo, todo autor – seja pintor, escritor, cineasta – tem como objetivo máximo ser lembrado pela academia. Por quê? Porque, embora tenha uma relação densa, ele sabe que ali, de uma forma ou de outra e com o tempo, ali vai legitimar e vai manter uma durabilidade de uma obra, que a academia entre em um consenso, algum dia, de que aquela obra deve ser lembrada por todos os tempos. Mas todos os produtores de arte querem que isso aconteça. Não é possível, porque a academia também é o espaço da seleção. Se ela vai legitimar para a eternidade – vamos dizer assim –, ela tem de selecionar aquilo que é melhor para a eternidade. Então, às vezes, esses campos são tensos naturalmente. E, às vezes, eles ficam mais tensos em determinados períodos quando a academia se fecha demais – tem períodos que é mais assim mesmo. E tem, às vezes, períodos que são mais flexíveis. O importante é que tentemos, o tempo todo, estabelecer as pontes entre a academia e a comunidade da qual ela faz parte. Porque ambos são atores da atividade cultural.

VERA LINS: Eu acho interessante essas diferenças. A academia é diferente – é como ele falou –, precisa de um tempo, é um trabalho que tem um outro tempo. E eu acho essa diferença interessante em relação a um mundo lá de fora que tem o ritmo da mercadoria, das coisas para vender. Aqui não, nós fazemos as coisas nem sei por quê, porque nós temos de fazer, por paixão.

José Carlos Prioste: Você estava falando, Álvaro, eu me lembrei até de um texto da revista *Veja*, naquela página final, em que ele ironizava os escritores brasileiros por sempre retratarem a realidade. E ele sugeria, no final do ano, aos leitores a darem de presente a seus autores prediletos uma máquina fotográfica e ele perguntava por que as Faculdades de Letras não produziam escritores. Como a faculdade de Odontologia gera dentistas ou qualquer outra e a faculdade de Letras não lida com escritores. Quando você fala para fulano que não é necessário, eu não sei se a palavra é "necessário". Então, uma coisa que me angustia é como a academia lida com a poesia. O fato de ela lidar com essa perspectiva ainda aristotélica, que é uma introdução, um início, meio e fim, toda essa coisa chamada linguagem acadêmica, eu me pergunto: será que essa é realmente a coisa necessária para falar de poesia? Por que a academia não faz essa ponte – não diria nem com a criação –, mas com outro ponto de vista? Por que sempre esse distanciamento com o objeto poético? Por que a academia tem tanto medo de encarar o discurso poético como se fosse a análise, como se tivesse de ter um discurso científico, como se tivesse de ter um ciência da literatura, como se fosse algo distanciado sujeito / objeto? Por que essa análise é necessária? Eu não sei se é tão necessária assim. Por que aqui não se faz uma outra leitura? Por que a gente ainda continua dentro dessa perspectiva racionalista ocidental européia e não se tenta fazer outras leituras? Eu acho que o próprio Leminski fazia isso.

Platéia: Posso falar uma coisa? Eu acho que também não é assim. Não é uma peça de Molière. A única coisa que eu gosto de dizer é que não vou nem entrar nessa discussão... Eu acho que você quer confusão. Tem uma festa em Parati. Não tinha um acadêmico, só tinha jornalista falando sobre livro. Posso te dizer que é muito pior, muito pior. Porque aí é o senso comum, não tem teorização, não tem análise, não diz a que veio. Eu quero aqui fazer a defesa da academia, porque eu acho que as coisas mudaram.

José Carlos Prioste: Mas quando ele coloca que há um distanciamento em relação ao que se faz aqui e ao que se lê fora, não há uma ponte. É porque todo discurso que é feito aqui – não estou nem distanciando do senso comum das pessoas, de como elas lêem poesia, não estou nem defendendo isso –, é um outro tipo de leitura. Porque a academia sempre fica nessa leitura analítica, como se houvesse necessidade, como ele diz...

Platéia: Mas há essa necessidade.

José Carlos Prioste: Necessidade, tudo bem. Mas por que não há um outro tipo de leitura? Por que não se avança um pouco mais além? Eu não tenho

nem essa solução. O que eu queria abordar é o problema de que aqui se coloca como uma coisa de que isso é o parâmetro de uma linguagem. Eu me pergunto: será que essa é realmente necessária? Será que ela tem de ser absoluta? Será que a leitura tem de ser sempre essa? Me parece uma leitura que não vai lidar com o outro e é uma leitura que me parece que nunca diz na sua – não vou dizer nem totalidade – força o que aquela poesia dia ali. Eu acho que todo o pensamento acadêmico está muito aquém do que toda a poesia diz.

PLATÉIA: Aquém, eu também acho. A gente corre atrás.

ÁLVARO MARINS: Olha só, o Leonardo quer falar, e eu também quero falar, e ela também quer falar.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Eu coloquei isso aqui para botar fogo.

ÁLVARO MARINS: Vamos botar fogo.

PLATÉIA: Eu só queria deixar claro que a minha pergunta, na verdade, é só uma coisa do tipo por que há maiores operações entre escritores – seja de poesia ou prosadores – de lidar com o arquivo de formas de saber de uma maneira a colocar isso em uma perspectiva de um leitor que não tem esse arquivo? O Umberto Eco, por exemplo, é um cara que tem uma capacidade enorme de fazer isso; Borges é um cara que tem uma capacidade enorme de fazer isso. Mas eu vejo isso sendo feito mais fora da universidade do que na universidade. Na universidade, isso daria, por exemplo, um Barthes. Um Barthes é um cara que é capaz de fazer isso. *Fragmentos de um discurso amoroso* foi *bestseller* no Brasil. Mas eu não estou dizendo, de jeito nenhum, que isso seja a única estratégia, pelo amor de Deus! Não tem por que ser o único caminho. A minha questão é por que será que isso é mais feito fora da academia? Será que isso não seria uma questão interessante para a academia? Será que isso não é interessante? De que maneira a academia poderia estimulá-lo ou não? Só queria dizer que a minha fala não tem uma prescrição do tipo “essa deve ser a estratégia textual”. Muito pelo contrário: não acredito que seja a única.

NONATO GURGEL: Bom, eu queria dar um testemunho real. Eu acabei de defender uma tese onde eu faço tudo ao contrário do que você está dizendo. Eu pego Calvino como arsenal teórico e faço leitura das *Seis propostas* com a poesia e acho que vai dar exatamente no que você está apontando. Agora, eu acho que é uma questão que depende muito de cada um também. Porque não é

fácil isso, é muito mais cômodo você ter aquele modelo e, com certeza, você vai levar umas pauladas. Eu levei. Mas deu certo, eu comprovei que era viável.

PLATÉIA: Teve uma defesa de qualificação de uma pessoa que eu conheço que o que a banca disse é que aquilo ali parecia um discurso filosófico, que não tinha nenhum rigor – demorou três horas a qualificação. Contestaram radicalmente. Disseram que aquilo ali não era, sequer, uma tese. Quer dizer, como é que fica? Quando você sai da reta, da tônica, aí a academia está defendendo o quê? Quer dizer, você não pode sair da linha?

VERA LINS: Tem coisas diferentes. Mas tem essa questão do discurso jornalístico. Eu examino teses, às vezes, em que o discurso é jornalístico, e isso tem certos limites, como a Ana está falando. Se você quer teorizar, aqui é o lugar da teoria, você pode teorizar com sabor, o sabor do saber. Claro, isso a gente está querendo, a gente está buscando, os alunos que se coloquem, que a pessoa que tenha um texto que se coloque, que não fique naquela distância do pesquisador vestido de branco. Mas entre isso e não teorizar... Tem um artigo ótimo que eu vi agora na última *Cult* sobre o medo da teoria: "A resistência à teoria", do Manoel da Costa Pinto. É interessante, porque ele fala dessa resistência à teoria, que é um conceito do Paul de Man, como uma domesticação do saber, da própria literatura. Você domestica, quer dizer, você não mostra a subversão, o poder de questionamento da literatura. E a teoria pode mostrar isso. É necessária a teoria. E o lugar da teoria é aqui. Não é no jornal. Eu acho que tem distâncias.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Vera, eu acho também que a questão do discurso – no caso o Lacan introduziu a questão do discurso quando ele vai falar do discurso universitário, do discurso do Mestre, da academia –, isso não dispensaria algo poético. Nem sei se podemos chamar de discurso poético a poesia, o que é até uma questão para se discutir aí, se isso não traria um distanciamento. E aí uma possibilidade também de fazer essa ponte.

VERA LINS: Sim, mas também para entender a poesia contemporânea, você precisa ter um discurso teórico.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Sim, precisa, mas fazer a ponte que eu falo, aí é a questão de entender e analisar, isso sem dúvida alguma. Como vai fazer poesia na faculdade? Isso não é possível. Poesia, que eu digo, é que o poeta, em si, faz poesia fora da universidade. Sempre foi assim. A gente pode encontrar poetas na universidade. Mas poetas fazendo poesia na universidade não é viável, por-

que a universidade não é lugar para fazer poesia. O lugar de estudar poesia é diferente do lugar de fazer poesia. Eu indago mais essa questão da teoria do discurso e de como fazer essa ponte. Eu acho que é uma possibilidade.

Álvaro Marins: Vou tentar responder às provocações do José Carlos Prioste. É o seguinte: eu acho que o campo é tenso. Nós estamos em campos tensos. Mas eu acho que a universidade não precisa se aprisionar em uma única forma – e ela não se aprisiona –, eu acho que a universidade é dinâmica. Eu falo da instituição universidade mesmo, que tem professores, departamentos, reitoria, sub-reitoria – ela não se estanca porque ela pode ser a universidade além de um lugar de produção acadêmica *stricto sensu*, pode funcionar também como um ambiente, um local de troca. De troca e como já foi muito mais. A universidade pode ser permanentemente um centro cultural que privilegia a área acadêmica como função básica primordial. Mas não deixa de ser um espaço, de ter um teatro e de apresentar peças e fazer parte do circuito teatral de uma cidade. Como já foi em muitos lugares. Como, por exemplo, algumas universidades – a nossa mesmo – que têm a concha acústica. A concha acústica da UFRJ tem peças que estão no calendário normal da cidade. Eu acho que pode ser muito mais. Eu acho que essa angústia do Cacá e do Chico, ela pode ser muito mais pulsante. Porque uma instituição do tamanho da UFRJ, com o espaço que tem na UFRJ, pode até produzir escritores. Não é o objetivo da faculdade, produzir escritores, mas escritores podem surgir dentro da universidade. Eu dou três exemplos da minha geração – porque eu estudei aqui na UFRJ durante... Não vou dizer quanto tempo porque eu sou um péssimo aluno – mas, na minha geração, eu digo que tem três autores, colegas, que são escritores que atuam lá fora e que muito devem à universidade. Um é o Paulo Lins, que foi meu colega; outro é o Carlito Azevedo, que também tem uma atuação muito presente nas atividades cultural e literária, mercadológica, editorial, etc.; e dou o exemplo do Eucanaã, que é formado aqui dentro da universidade e é professor e é poeta. Todos são devedores. A universidade se funda na busca de chegar lá, de entender lá e de ajudar outras pessoas, que às vezes não têm a fruição poética imediata, a encontrar um caminho para fluir.

Platéia: Quando o senhor fala que a faculdade pode produzir escritores, isso é uma coisa que me preocupa. O que eu vejo... Eu fiz o curso de Letras e tenho amigos de outras faculdades e o que eu vejo na faculdade deles é tudo voltado para eles se tornarem professores. Porque só pode se tornar escritor, mais ou menos, por uma obra do acaso. O que eu vim buscar aqui foi isso. Obviamente

eu tenho uma paixão por línguas e pelas ciências literárias. Mas tem de ter um espaço, tem de ter professores, tem de ter uma sala para alguém que busque ser escritor. E não deixar você se tornar escritor como uma coisa paralela, uma coisa fora. O que a gente vê aqui são alunos, de uma maneira geral, que têm apoio dos professores, mas isso não está dentro do currículo, você anula a poesia, se você não tem um espaço. Isso não seria um papel da universidade?

Álvaro Marins: Eu acho que eu respondi. Eu acho que tem de ter tudo. Mas nós temos de entender que aqui é o espaço da produção acadêmica. Agora, nós temos de entender também que não é a universidade que deixa o sujeito ser o escritor, nem ela, necessariamente, é a legitimadora imediata. Eu acho que alunos brigando com a instituição e com as formas, vamos dizer, caretas da instituição, isso será sempre assim e é bom que seja assim, porque tem de ser um pouco subversivo também. A arte é subversiva. Quanto ao Paulo e ao Eucanaã, ninguém vai dizer: "Olha, você agora vai ser um escritor." Isso não existe. Eles vão se tornar escritores, vão se tornar poetas no confronto. Isso é bom, torna-os escritores mais maduros e mais fortes intelectualmente para brigar. Se você quer fazer literatura, produzir literatura, grite pelos corredores, faça poemas, espalhe, piche. Eu fiz isso e dou a maior força para fazer.

José Carlos Prioste: Até hoje, da faculdade de Belas-Artes saem pintores e daqui...

Álvaro Marins: Muda o histórico! Os alunos têm de brigar por isso!

Platéia: Eu também sou aluna, sou do quinto período, e o que eu acho superimportante também é que eu acho que quanto mais a gente lê, mais a gente sabe e mais diversificado a gente pode ser. Mas eu acho que você, quando deu exemplos, citou três pessoas. Quantos alunos tem no campo das Letras?

Álvaro Marins: Mas, olha só, a universidade não tem obrigação de formar para isso ou para aquilo.

Platéia: Eu acho que não se forma um escritor: ele é ou não é.

Álvaro Marins: A pessoa é que decide se é um escritor ou não.

Platéia: Eu também acho, mas acho que todo mundo concorda que é um número pequeno e que, de repente, a gente pode pensar alguma coisa.

Solange Rebuzzi: Eu acho que vocês podem reivindicar, porque eu estou tendo uma experiência imensa, em um trabalho na UFMG, em Minas Ge-

rais, eu tive a oportunidade de ser chamada para falar, para contar um pouco da minha experiência escrevendo. Eu também escrevo poesia e eu fui chamada para falar em uma oficina de criação. Tinha uma oficina de criação no currículo para os alunos da graduação. Não sei se aqui tem.

Platéia: Aqui tem.

Álvaro Marins: Aqui tem, eu já fiz curso disso.

Vera Lins: Já houve várias vezes.

Solange Rebuzzi: É porque eu fui falar em uma turma, eram vinte alunos. E todos escreviam poesia. E é uma experiência já existente lá há algum tempo e que dá certo, as pessoas gostam muito. Depois eu fiquei indagando – porque eram pessoas de todas as idades –, eu fiquei muito impressionada, porque as pessoas estavam ali, insistindo, escrevendo, e vários poetas são convidados a falar nessa turma, poetas de vários lugares. Eu achei muito interessante o que eles me perguntavam. Eles estavam interessados em saber como é começar a escrever, como é publicar, como é que se faz isso, como é que se faz isso acontecer. Esse caminho também é duro, também é difícil, e tem de insistir, é tudo luta.

Platéia: Eu queria só falar uma coisa muito rápida que, talvez, esclareça. Eu acho que nós, professores de Letras, não temos a pretensão de ensinar a escrever poesia. A única coisa que a gente pode é ensinar a ler poesia, a pensar a partir da literatura. Como você colocou bem, Solange: quantos alunos já me pediram para eu ler o que eles escreveram, o que eles acham que é poesia, naquela sintonia de já se sentir um grande poeta incompreendido – enquanto está lá, desabafando. Então não é poeta quem quer. É isso, é só que a gente tem de baixar a bola e saber que para se tornar poeta é preciso mais.

Platéia: Eu entendo que, para você produzir, você tem de ler. Eu acho ótimo existir a análise teórica. Agora, ela diz que alguém nasce escritor? Alguém nasce com a inclinação para isso. A Ana Botafogo não nasceu no Municipal. Com você não é assim? Ninguém nasce preparada. Você nasce com uma inclinação, um talento, uma facilidade de expressão, de conexão de idéias. Eu preciso disso.

Platéia: Mas eu acho que a situação da academia é uma situação genealógica. A universidade, quando ela foi gerada, era uma expectativa de você ter estudiosos olhando o que acontece no mundo, na cultura. Então, ela meio que se alimen-

tou disso. Você começa a fundir essas duas coisas. Você está pensando em uma evolução desses dois meios. Mas era uma coisa essencialmente daquela perspectiva de objeto e estudioso do objeto. Então, na fala da universidade, é até um senso comum da universidade não ser compatível com a fala fora da universidade. Teve até um professor na semana de neolatinas, um professor falando sobre Michelet. Michelet, você vê que ele está querendo ser representante do povo, mas ele não consegue, porque ele, de fato, não é parte do povo. Ele vem de uma outra origem. Por mais que ele tenha afinidade, não é a mesma coisa. Então, talvez, a questão seja a conservação dessa estrutura.

Álvaro Marins: Eu acho que ela não precisa ser tão rígida, ela pode ser flexível. Mas, para ela ser flexível, precisa que os agentes – professores, alunos, comunidade – se movimentem. Isso é que vai criando um pólo e um centro de catalisação de um monte de coisas. Nós temos de entender as instituições universitárias não como coisas paradas. Elas são feitas por pessoas. As pessoas é que vão dar a cara, vocês podem observar, por exemplo, que quando troca, quando tem uma eleição para uma reitoria ou para um diretor da faculdade, as coisas se tensionam. E quando troca, muda, sempre muda alguma coisa. Então tem de forçar.

Eduardo Guerreiro: Parece que essa inquietude que vocês têm em relação ao fato de não haver muitos escritores saindo da universidade, eu acho que a gente tem de procurar analisar isso em uma perspectiva má. Se você pensar nas faculdades que, digamos – vamos usar um vocabulário bastante econômico –, produziram escritores, você vai encontrar muito poucas. Talvez a UFRJ seja uma das que tenha mais. Fora a UFRJ, você vai encontrar as paulistas: a USP, a Unicamp que, provavelmente, também produziram bastante escritores. Mas eu acho que o motivo da reclamação é o mesmo motivo que eu tenho sobre qual a relação que a gente pode estabelecer, uma relação mais intensa, entre o saber universitário, o pensamento universitário, a própria criatividade universitária e a criação literária. Como você pode tornar os dois mais produtivos numa relação recíproca? E, nesse caso, a gente não pode esquecer que a luta que a universidade tem para se manter já é muito grande. Como a Vera colocou aqui: existe muita resistência à teoria. Os jornais todos têm uma resistência imensa. Esse é um livro do Paul de Man. O Paul de Man escreveu isso lá nos Estados Unidos, um lugar em que a universidade tem muito dinheiro. E, mesmo assim, ele coloca que existe uma resistência muito grande à teoria. Principalmente vinda do pós-estruturalismo, da escola francesa. E mais uma coisa: me parece que o espaço da literatura é um espaço muito ambíguo em

termos de público. Você tem esse espaço na mídia, você tem esse espaço no jornal, você tem esse espaço na relação que ela tem com o cinema, por exemplo, mas é tudo muito difícil. Na verdade, a luta do escritor, ela é uma luta muito política. Não que seja só política, tem uma questão aí da qualidade, que é justamente com o que a universidade procura mais contribuir – a questão da crítica literária vai abordar essa qualidade. Mas a questão política é muito central nesse caso. Por exemplo, dos três nomes que você citou: Eucanaã é da universidade, quer dizer, ele tem um apoio político da universidade; o Carlito Azevedo tem o apoio da própria editora, quer dizer, o fato de ele ser editor aumenta a credibilidade para o escritor; e o Paulo Lins tem toda uma relação com o tema da violência contemporânea que, se ele não tivesse, não teria tanta audiência. Então, essa questão da luta política é uma questão que envolve não só a colaboração da universidade, mas também a colaboração de outros meios. E aí a gente tem de ter uma consciência meio cruel do que é a luta política na literatura. Porque, quando você não tem um valor estabelecido sobre o que é literatura e o que não é, prevalece muito esse dado. Não tem como não prevalecer. Então eu queria que o Nonato falasse um pouco sobre isso, porque a tese do Nonato é sobre poetas, não sobre um poeta. Acho que ele tem alguma coisa a dizer sobre isso. Como é que esses poetas chegaram onde chegaram? Tanto que eu me lembro que, na sua defesa, isso foi uma questão, a questão de você ter colocado o currículo dos poetas.

PLATÉIA: Quem são os poetas?

NONATO GURGEL: São seis poetas, porque são seis propostas do Calvino. O Antônio Cícero é a leveza; o Paulo Leminski é a rapidez; Armando Freitas Filho é a exatidão; o Eucanaã Ferraz e a Ana Cristina César, a visibilidade; Marco Lucchesi é a multiplicidade. Como são jovens, eu tentei fazer uma espécie de currículo deles pela dificuldade de fazer uma coisa diferente. Eu já rompi com a coisa, pegando Calvino como arsenal teórico para conduzir a leitura dos poetas. E foi possível fazer. Mas não é fácil e eu acho que é igual ao que o Eduardo estava dizendo: não é uma coisa para todo mundo. Tem de estar disposto a fazer isso. Eu fiquei quatro anos fazendo isso. Não dá para fazer muita coisa.

PLATÉIA: Quando se escolhe fazer a faculdade de Letras – eu acho que isso acontece com a maioria das pessoas –, nós temos muitas idéias sobre o que é uma faculdade de Letras. Uma delas, acho que, realmente, se você já tem uma

base de escrita, é que você vai melhorar, vai aperfeiçoar cada vez mais. Quando se entra na faculdade de Letras, todo mundo que já escreve antes de entrar na faculdade se decepciona. Só que, realmente, é o que a Vera falou, tem as normas a serem seguidas do espaço acadêmico. Eu concordo com essas normas porque é uma outra linguagem para ser aprendida. E essa linguagem para ser aprendida, a linguagem da academia, do discurso teórico a respeito da literatura, deve ser levada em conta, porque, se a pessoa é poeta ou tem propensão a ser ou quer ser poeta, ela deveria aliar a facilidade do discurso literário com o discurso acadêmico. Porque também há beleza no discurso acadêmico, no texto acadêmico. Então é só aliar. Eu acho que todos os meus professores poetas teorizam bem e fazem poesia. Então eu acho que a teoria e a prática da poesia, da literatura, não é divergente. É uma questão de caminhar com os dois. Mas são linguagens diferentes. Então, na faculdade de Letras, o que se quer do aluno de Letras não é nem que ele pratique a poesia. É que ele aprenda a linguagem do discurso teórico e realize esse discurso com uma certa beleza, com uma certa competência. A exigência da contingência é diferente. Compete ao aluno de Letras aprender a teorizar. Ser poeta... Tem de aliar esse talento natural que ele acha que tem da poesia ao discurso acadêmico, gerando beleza. Eu acho que não há uma tensão muito grande em relação a essa questão.

Platéia: Eu acho que o texto acadêmico é mais belo quando ele é mais poético.

Álvaro Marins: Nada é sagrado. Às vezes, pensando assim, o Paulo tem a ver. Transformou a violência, ele tem o assunto da violência. Muitas pessoas têm o assunto da violência, sofrem a violência e não transformam isso em uma arma a seu favor. O Eucanaã Ferraz não nasceu professor daqui da faculdade. Ele teve de batalhar muito, veio lá de Nova Iguaçu, batalhou pra caramba. Ele estudava aqui, trabalhava não sei onde. Então a pessoa vai criando suas próprias condições e superando as suas próprias dificuldades. É a mesma coisa que pode ser dita em relação ao Carlito Azevedo, que também não é filho de nenhum barão do café. Então as pessoas vão criando as suas condições e vão transformando as suas condições adversas em condições. Isso é uma sabedoria e isso é um talento. Eu acho que o talento do Leminski é saber fazer brincar com o discurso acadêmico, como esse texto aqui, de uma certa forma, exemplifica. Mas ele nunca brigou com o discurso acadêmico como se fosse um discurso descartável. Como você estava colocando, mostrando a importância. Para o escritor que atua lá fora ou que surge lá fora, a academia é fundamental. Ele precisa, ele se forma, mesmo que ele não venha à academia, ele se

forma nos textos acadêmicos. Por exemplo, Boris Schnaiderman é um grande tradutor. Ele é engenheiro agrônomo. Agora, ele não aprendeu poesia lendo os textos de engenharia agrônoma. Ele leu os textos que foram produzidos dentro da universidade, leu os poetas. Então temos de saber respeitar o campo de cada um e tensionar, quando for necessário. Quando está muito fechado o campo, vamos flexionar e brincar. Brincar pode ser uma maneira de abrir esse campo e torná-lo mais flexível.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Deixa eu só complementar o que ele falou em relação à política e ao nome do Carlito Azevedo. O Carlito Azevedo tem um poema no livro dele, chamado *A situação da poesia no Brasil*, onde ele diz: "A poesia no Brasil é cosa nostra." Então bate muito bem com isso aí.

ÁLVARO MARINS: As máfias estão aí para serem combatidas.

Resumo:

Debate sobre o poeta Paulo Leminski: as cartas, a poesia, o ambiente intelectual e poético dos anos 70. A capacidade de olhar com olhos livres a tradição literária: o aproveitamento do poema latino de Ovídio, "As metamorfoses". Discussão sobre a poesia e a universidade hoje.

Palvras-chave: cartas – poesia – tradição

Abstract:

Discussion of Paulo Leminski: the letters, the poetry, the intellectual context of the 70's. The ability to look at the literary tradition with unbounded eyes: the rereading of the Latin poem, "Metamorphoses" by Ovid. Debate on poetry and university today.

Keywords: letters – poetry – tradition

SÃO JOÃO DA CRUZ

NILTON DOS ANJOS: Como a Vera falou, meu nome é Nilton dos Anjos. Eu sou, em relação aos afazeres, professor do ensino médio de Filosofia, graduado aqui pela faculdade de Filosofia da UFRJ. Eu fiz mestrado em Ciência da Literatura e falo, sempre que estou em um ambiente como esse ou em qualquer ambiente – para ser mais ousado –, eu sempre digo que falo já de um lugar. E esse lugar é o lugar em que fui formado. Esse lugar em que fui formado é um lugar de influências diretas do aspecto religioso, mais claramente cristão, especificamente católico. E, dentro do catolicismo, eu sempre flertei, vamos dizer assim, com aqueles que foram denominados aqui na América Latina Teólogos da Libertação: Leonardo Boff, Frei Beto, etc. É a partir desses autores que eu, fundamentalmente aqui no Brasil, comecei a me afeiçoar a isso que vou chamar de Letras ou Filosofia e abandonei – abandonei não, apesar de nunca ter sido seminarista nem nada – a possibilidade de fazer teologia porque achava que o discurso sobre Deus é um discurso meio vazado, ou seja, você falar sobre Deus é você estar acima dele. Então, em função um pouco desse meu caminho, eu me aproximei aqui da faculdade de Letras e, dentro da faculdade de Letras, fui procurando buscar um autor que respondesse minimamente às minhas ansiedades interiores, às minhas buscas. Dentre os vários autores que eu tenho simpatia, particularmente um me chamou a atenção, que é justamente São João da Cruz, porque é tido como símbolo para a Igreja, como um dos trinta e três autores – que é um número simbólico –, e dentre os autores é o Doutor Místico. Então ele é tido como doutor do tudo ou nada. Em função disso, como estava sentindo essa influência eclesial, queria buscar equilibrar a minha busca pessoal com a busca que é muito anterior a mim, que é a da tradição, etc. E, dentre esses autores, nesse sentido de estar fazendo um curso na literatura, achei que São João da Cruz responderia quanto à parte prática, mas não me respondeu à parte espiritual, porque, até segunda ordem, aquilo prenuncia, continua sendo, para todo sempre, provocação. Já aqui na faculdade, eu me aproximei do Professor Ronaldo e com ele fui traçando os caminhos da faculdade de Letras até chegar a desembocar no trabalho de dissertação do mestrado, que tentei fazer, de modo bem humilde, um pouco daquilo que é sempre a minha discussão em relação à já enunciada questão.

Uma das maiores dificuldades em relação a São João da Cruz é descobrir fundamentalmente as suas influências. Todo autor que tenta recortá-lo, no sentido de influência, no que diz respeito à forma poética do estilo utilizado

na Itália no século anterior a ele, século XV, sucumbe. Porque não é suficiente para dizer São João da Cruz as questões das "formas poéticas", vamos dizer assim. Porque, até segunda ordem – e isso foi um ponto que eu anunciei na minha dissertação – a poesia em São João da Cruz já nasceu muito abortada. Ele não quis ser poeta. Ele não quis nem ser santo. E eu não sei se ele quis ser João, compreende? Então, como ele sempre está carregado dessas abnegações ou dessas negações de si mesmo, que é um pouco a mística desde Pseudo-Dioniso Areopagita, ou seja, essa tentativa de negar-se a si. Aliás, anterior à mística, mas isso é o símbolo cristão de, volta e meia, estar desinstalado por não saber até que ponto a sua vontade como indivíduo pode sobrepor a isso que é chamado de vontade de Deus. Então, voltando àquela janela que eu abri, ou seja, em relação a São João da Cruz, portanto, a poesia nasceu como "fim" e não como "meio" de expressão. A mística, por exemplo, germânica, que é mais intelectualista e mais intelectualizada, e que é uma mística de essência ou uma mística de fusão, ou seja, quase sempre os argumentos, na forma de se apresentarem, se tornavam extremamente complexos e, portanto, dentro daquilo que São João da Cruz objetivava, ou melhor, vivia, que era a experiência de uma literatura mais popular na Espanha, ele, por mais que se admirasse, por exemplo – e isso são suposições –, por mais que se admirasse em relação a essas produções místicas, achava que elas confundiam muito mais do que esclareciam. Elas atingiam um grau tal de abstração que, até segunda ordem, já não se sabia se se estava falando de Deus ou de qualquer outra idéia. São João da Cruz, apesar de ser tomista, foi influenciado por uma corrente – nesse ponto até indiretamente –, por Erasmo de Rotterdam, que não queria transformar Deus numa idéia mas num ser, num verbo que se encarna, num ser em que você se envolve, num ser em que você se comove, etc. A mística germânica nunca foi, diretamente no texto dele, a maior influência. Por incrível que pareça, segundo alguns biógrafos, a maior influência que ele teve, como aconteceu, por exemplo, com Santo Agostinho, foi a devoção materna. Ou seja, a devoção materna foi nele o que aconteceu com Agostinho em relação a Santa Mônica, a devoção materna e essa experiência do convívio ou do encontro com esse Deus do modo mais simples foi o que motivou São João da Cruz.

Somado a isso, a poesia – que é um pouco o que está nesse texto que eu produzi para vocês – para São João da Cruz, em certo sentido, tinha uma diferença em relação às outras formas de expressão. Até segunda ordem, parecia estar latejando em São João da Cruz a imagem seguinte: se eu não posso falar sobre Deus, porque é inapreensível, e qualquer coisa que eu diga a respei-

to dele é um dizer meu e não dele, talvez eu possa resguardar o dizer de Deus a partir de uma palavra que não se diz totalmente, que é a palavra poética. Então, qualquer forma de elaboração muito intelectualista ou clara demais, seria uma forma de negação desse Deus que ele acha misterioso, que ele sente, nem acha, como misterioso. Então, o casamento mais perfeito talvez pudesse ser a palavra misteriosa através do mistério da palavra. Ou seja, a palavra misteriosa, que seria o verbo que se encarna, através desse mistério da palavra que está resguardado na poesia.

Uma outra discussão a respeito dessa questão da poesia e que, volta e meia, acompanha quase todo poeta, entre aspas – não sei se entre aspas o poeta ou o cristão –, mas, todo poeta que se denomina ou que é denominado de cristão, é que no próprio sentido da palavra poesia como sendo ato criativo, *poiesis*, etc., cria um problema para São João da Cruz como crente, porque ele se vê como criatura. E, para ele, pelo menos, na época dele, como indivíduo, está claro que todo ato criativo advém do divino. Então, o homem por si mesmo não é criativo, não é criador, apesar de ter algumas passagens testamentárias que afirmam que o homem se chamava o criador desse reino que está descrito na Sagrada Escritura. Mas, de qualquer forma, não sei se ficou mais ou menos clara a questão que incomodava, talvez mais os que estavam em torno de São João da Cruz do que a ele mesmo, que é justamente "eu não sou poeta, eu sou cristão". E a partir desse meu cristianismo, dessa experiência religiosa, dessa tentativa de encontro da minha alma com Deus é que nasce – ou pode vir a nascer – o que ele chama de poesia. Eu estou só situando mais ou menos assim essa questão de São João da Cruz, porque ele foi denominado, por exemplo, "príncipe dos poetas espanhóis". Denominação essa de que ele, provavelmente, não faria questão, porque o princípio não é a poesia: o princípio é o verbo.

Tem uma passagem que eu peguei como provocação desse encontro que é de um livro de São João da Cruz chamado *Ditos de luz e amor*, em que ele enuncia essa sentença: "A alma que caminha no amor não cansa e nem se cansa." Eu vou lendo aqui, se ficar muito chato para vocês, eu vou tentar criar certas elipsidades no texto. Mas é porque eu não queria vir completamente sem um esteio qualquer, senão eu poderia me perder em certas questões.

Não resta dúvida de que São João da Cruz representa o que há de mais alto, profundo e amplo, a cruz. O símbolo da cruz permeando os quatro pontos cardeais e permeando o que é uma imagem agostiniana que diz "quanto mais fundo fui em mim, encontrei a Deus. Mais íntimo do que sou a mim, Deus é no respeito". Deus me conhece porque tudo conhece. Se tudo conhece, conhece a mim. Eu não sou Deus, não conheço tudo, estarei sempre tateando

um autoconhecimento. Então a cruz, com esse símbolo não só de um Deus que se fez homem e sofreu na cruz, mas a cruz também nesse sentido de percepção, disso que chama de “amplo, alto e profundo”. Não resta dúvida de que São João da Cruz representa o que há de mais alto, profundo e amplo. A cruz existiu na mística espanhola da época de ouro da literatura espanhola. Várias são as tentativas de explicar essa ocorrência. No entanto, todas elas esbarram na dificuldade de se encontrar, explicitamente, a partir dos textos de São João da Cruz, as possíveis influências sofridas ou acolhidas pelo santo. Portanto, temos em um primeiro momento uma quase impossibilidade de explicar a mística joanina, a partir da leitura do que ele poderia ter lido. Qualquer texto profundo sobre São João da Cruz, no final, praticamente todos os comentadores afirmam que são suposições. Ele não deixou nenhuma enunciação clara a respeito das leituras a que teve acesso. Algumas biografias dele supõem que tenha lido Garcilaso através de Boscán, supõem que tenha lido alguma coisa da mística germânica, supõem que tenha lido o abecedário de Francisco de Osuna. Possivelmente leu todos eles, mas, como ele não queria afirmar nunca o seu escrever a partir de outros escritos... Eu vou deixar claro o porquê disso.

Por outro lado, no campo das evidências, surge, de modo irrefutável, a sua leitura predileta e intensiva: a Sagrada Escritura. Da qual fará a seguinte afirmação no prólogo da *Subida do Monte Carmelo*:

> Apoiar-me-ei na Sagrada Escritura. Tomando-a por guia, não há perigo de engano. Pois nela fala o Espírito Santo. E se em algum ponto eu errar, pelo fato de não entender bem o que com a mesma Escritura ou sem ela disser, de claro não ser a minha intenção apartar-me da sã doutrina e sentido da Santa Madre Igreja Católica. Submeto-me e resigno-me inteiramente não só a sua autoridade, mas a de todos os que oferecem melhores razões do que as minhas.

Sentindo a Sagrada Escritura como leme, como preceptora de todo o sentido e direção, fará uso de outros textos, mas só na Sagrada Escritura encontrará motivo de fruição. Mantendo-se submetido à autoridade da Sagrada Escritura, terá sempre a consciência de ser mais guiado do que guia.

No seu “Cântico Espiritual”, afirmará:

> Para que mereça mais fé tudo o quanto disser, não penso afirmar coisa minha, tampouco irei me fiar de experiência própria do que se haja passado em mim. Ou que de outras pessoas espirituais haja conhecido ou que haja ouvido. Embora tencione aproveitar-me de uma e de outra. Tudo, porém, irei confirmando e declarando com citações da Escritura divina. Ao menos, no que parecer de mais difícil compreensão.

E que se pode confirmar no seu livro chamado *Chama viva de amor*: "Apoiandome na Sagrada Escritura e deixando bem entendido como tudo que aqui se disser fique muito inferior ao que nela há tanto quanto uma pintura em comparação ao modelo vivo, atrever-me-ei a dizer o que souber."

É interessante notar que, para São João da Cruz, a submissão a essa autoridade não assume contornos necessariamente políticos, mas espirituais. Já que a experiência da submissão é melhor entendida quando relacionada com a experiência. O homem por si mesmo não é portador do sentido de sua própria existência. E este só poderá ser encontrado com o auxílio divino. Para a compreensão do sentido, o homem deverá escutar atentamente, "obedecer" ao que o criador lhe propõe. E é através desse escutar atento que a criatura irá se aperceber, paulatinamente, de que a missão está inserida na *missio*, na missa celeste. De certo modo, o homem é sempre menor do que a missão que o anima. Assim, o homem é submissão. A esse respeito, sentenciam as cautelas: "Se não te regeres em tudo pela obediência, já não estarás isento de erro culposo, pois Deus quer antes a obediência do que o sacrifício." As ações do religioso – que é todo aquele que tem religiosidade – não lhe pertencem. Então que fique clara essa imagem de submissão, apesar de não querer tirar completamente São João da Cruz de seu contexto, que é o da Contra-Reforma, mas ele, como místico, sentia que a submissão – até ele deixa claro em umas passagens – também é autoridade eclesial. Mas nos momentos mais profundos dos textos dele, essa submissão é sempre uma submissão em relação a quem o criou. Então, se a missão é divina, o homem, o missionário, o lançado é sempre "sub" em relação a essa missão maior. Na "Noite escura", explicita que de nada vale o sacrifício físico se esse não vier acompanhado do mais relevante qual seja da sujeição e obediência. Isto é, a penitência racional e discreta. Essa atitude dele se repete em praticamente todos os grandes doutores e todos os grandes místicos da Igreja. Essa submissão à traição. No tempo de São João da Cruz talvez se tenham iniciado as grandes rupturas, mas, até São João da Cruz, pelo menos, vigorou, e isso vale para os grandes místicos atuais, ou seja, essa percepção de que só é possível ter esperança se houver memória. Não é possível você romper se você não conhece minimamente o que você quer romper. Então, para que você rompa, é necessário que você retorne. Essa é a imagem dessa tradição que vai ser levada adiante e é extremamente forte em praticamente todos os grandes autores cristãos. Isso vale para Santo Agostinho, vale para São Tomás, vale para todos eles. Vivemos em um tempo em que talvez essas coisas tenham se diluído, mas cada um de nós aqui, cada um na sua esfera e na sua busca, percebe que qualquer prorromper de algo, qualquer proposta que você queira fazer, você

acaba se deparando com outros que já viveram e que, de alguma maneira, te acolhem. Não existe um indivíduo completamente cortado de toda e qualquer relação. E quando você tem uma noção de humanidade – que é o conceito que, volta e meia, permeia esses autores aqui, essa permanência no fim do tempo de algo que é uma busca do homem, independente do tempo –, se o que vai motivar isso vai ser a morte ou vai ser o sentido dessa existência, se vai ser a arte ou o que cada um aqui, de alguma maneira, se aproxima, fundamentalmente neles, a obediência não diz respeito a uma questão política de destruição, de negação, desse aspecto físico, inclusive. Mas é como se, diante da história humana, todo e qualquer indivíduo fosse pequeno. Então, só é possível você continuar a se lançar quando você, de alguma maneira, se abre também para aqueles que estiveram antes de nós. Então, é nesse sentido também que São João da Cruz usa o termo da aniquilação.

São João da Cruz era doutor de tudo ou nada. Não é o "nada" no sentido do não existente, mas é o "nada" quando comparado ao "tudo". Ou é o "tudo" que se torna tão maior do que cada um de nós, que faz com que essa pessoa que se depara com esse "tudo" – e nós vamos chegar até lá – tenha uma expressão, uma virtude que eles também tentam abraçar a todo momento, que é a da humanidade. É nesse sentido que ele seria menor. Não menor como indivíduo, mas menor sempre que se depara com aquela experiência que ele está tendo.

São João da Cruz tinha, como todos os outros doutores da Igreja, o mais profundo conhecimento bíblico. No entanto, dentre os livros que compõem a Sagrada Escritura, o *Cântico dos cânticos* constitui-se predileção. Nesse sentido, seguia São Bernardo de Claraval e São Tomás de Aquino, que, segundo reza a lenda, um pouco antes de morrer, pôs-se a reler esse livro velho do testamentário. Isso é uma passagem de que todos os comentadores gostam. Muitos comentadores de São Tomás de Aquino se impressionam com o livro que ele abraçou um pouco antes de seu último suspiro. O livro que ele quis reler foi o *Cântico dos cânticos*, que é justamente aquele que anuncia esse encontro, esse possível encontro da alma com Deus – apesar de toda habilidade que ele sempre teve em relação aos jogos racionais a respeito de argumentos e contra-argumentos, a favor e contra do que pode vir a ser Deus, a Santíssima Trindade, a Graça, etc. Ou seja, apesar de toda essa habilidade, no momento – que não é um momento qualquer, porque é um momento de, para alguns, maior assombro, para aqueles que têm consciência desse momento – abraçou-se ao *Cântico dos cânticos*. E leu. Inspirado no *Cântico dos cânticos*, São João da Cruz comporá seu *Cântico espiritual*. É o mistério do amor que acompanha

toda a sua obra. Eu peguei uma passagem do São João da Cruz que diz o seguinte: *A sabedoria de amor, de que tratam as presentes canções, na há mister ser entendida distintamente para produzir efeito de amor na alma. Pois agem de modo semelhante à fé, na qual amamos a Deus sem compreender*. Então, eu peguei essa passagem para deixar claro que esse mistério é substituído por São João da Cruz tranqüilamente pela palavra "amor".

A mística de São João da Cruz não é deparar-se com o mistério no sentido daquilo que você não sabe totalmente. Mas é o mistério de amar, que seria, em São João da Cruz, uma redundância. Ou seja, se existe um mistério na experiência humana, esse mistério é o amar. Ou é o amor. Amar é sempre mais interessante do que o amor. Para ele. É o mistério do amor que acompanha toda a sua obra. Sua mística amorosa é de núpcias entre a alma e Deus. Mais do que de inclusão, uma mística cristã de tradição germânica. Isso é uma coisa muito importante, porque São João da Cruz, de alguma maneira, se sentia dentro da discussão do século XVI a respeito do livre-arbítrio e para ele – como para quase todos os autores que estão interessados em Santo Agostinho diretamente – só é possível o livre-arbítrio se o homem, apesar de ser visitado por Deus, louvar a Deus. Porque, se existir o momento da fusão, começando pelas teorias neoplatônicas, se, de algum modo, esse homem se fundir com Deus, já não há mais espaço para isso, que é o pleno na mística, que é o enunciar a diferença entre o homem e Deus. O plano de São João da Cruz não é a fusão com Deus, mas um encontro com ele. A unidade é vista não como fusão, a unidade é vista como qualquer *hippie* faz pelas lágrimas de Santa Maria: se não me engano, ele pega um fio, um *nylon*, une todas aquelas partes em separado – só que elas estão unidas por um elo qualquer que é aquele fio de *nylon*. Ou seja, dar unidade não é fusão. São Jerônimo dizia que estar longe ou distante de Deus é uma questão de afeto. Afetado por Deus, deixando-se afetar por Deus, estarás próximo dele. Então não é fusão. Isso seria, para São João da Cruz, dentro do modo como ele sentia essa experiência com Deus, negação da individualidade dele. Negação da individualidade de cada pessoa humana. Então não existe um lugar onde um dia as pessoas foram Deus, passam por essa terra e voltam a ser Deus. Isso seria algo distante de São João da Cruz. É melhor não fundir. Porque, se eu não me fundo com esse Deus, eu tenho a melhor visão, que é a visão de Deus. É um negócio meio estranho. Aliás, depois eu vou citar aqui uma passagem de Nicolau de Cusa que é de um livro chamado *A visão de Deus*, que influenciou, supostamente, São João da Cruz. Sua mística é do encantamento provocado pelo encontro face a face e não tanto das essências. Essa afirmação é séria para aquele contexto, porque,

até então se tinha uma corrente na Igreja que afirmava que esse "face a face" só acontece após a morte. E São João da Cruz, se eu não me engano, no prólogo do *Cântico espiritual*, diz que esse encontro pode acontecer aqui. Esse face a face pode acontecer aqui. Isso não é pouca coisa para quem tem uma noção mínima a respeito do que essa discussão representa para o ambiente eclesial. Talvez para aqueles que sejam ou refratários ou curiosos em relação a esse ambiente sacro, talvez possa parecer uma questão menor. Mas não é. Só agora João Paulo II diz que céu e inferno não existem. Não é um lugar. Mas isso é no século XX, já foi detonado por tantas outras teorias que, se não falar isso, está arriscado, para alguns, a Igreja se tornar ainda mais antiquada. Mas, naquele contexto, essa visão de Deus "face a face" durante a vida não é pouca coisa. Sua mística é do encantamento provocado pelo encontro face a face e não tanto das essências. Essa imagem de você se tornar essencial, nesse sentido, distancia-se do pai dos místicos cristãos, Pseudo-Dioniso Areopagita, que, em um dos textos dele disse – se não me engano é um texto sobre a mística em que tem uma poesia em que ele chama esse Deus de supra-essencial, mas que vislumbra. Como Pseudo-Dioniso Areopagita foi aluno de Amonio Sacas, e Amonio Sacas foi professor de Plotino. Isso é uma coisa curiosa porque, até segunda ordem, se acredita que o neoplatonismo, com a formulação de Plotino, é que influenciou o cristianismo, quando o que Plotino aprendeu já era de um cristão que tinha essa percepção um pouco mais dual ou separada de corpo e de alma. Amonio Sacas foi professor de Plotino, e o neoplatonismo influenciou algumas correntes místicas, e elas acabam, em algum momento, perdendo a força justamente porque separam excessivamente essa experiência do corpo e da alma. A mística de São João da Cruz não é assim. A poesia dele é ótica. Como é o *Cântico dos cânticos*. O *Cântico dos cânticos* não nega em nenhum momento o corpo. Tem até uma definição no Novo Testamento que diz que o ser humano é corpo e é alma. Ele não tem o corpo e a alma. Ele é os dois. O Thomas Mann dizia que não existe nenhum amor tão espiritual que não tenha nada de corpo. E não tem nenhum amor tão corporal que não tenha nada de espírito. Então essa imanência na transcendência, é a experiência de São João da Cruz. É o corpo e é a alma e não essa mística influenciada pelo neoplatonismo que coloca a alma e o pensamento "acima" das tentações e do desejo do corpo. Então, a mística joanina é suficientement corpórea, não podendo, assim, adequar-se às místicas cristãs influenciadas pelo neoplatonismo. Como também, levando em conta a razão – porque São João da Cruz foi aluno dos maiores teólogos tomistas do século XVI na Espanha. O tomismo caiu em desgraça – não o tomismo, mas a escolástica – no século XV, em

função de muita lógica, e aqueles que tinham a fé não tão intelectual, mas volitiva ou desejante, corpórea, etc., começaram a ver na escolástica uma diferença tão grande da experiência religiosa, por ser descritiva, por ser lógica, que de algum modo a escolástica perdeu a sua força no seio eclesiástico. Só que ela teve um renascimento na Espanha, no século XVI, em que os últimos grandes comentadores de São Tomás de Aquino foram da Universidade de Salamanca. E São João da Cruz foi aluno de todos eles. Então, São João da Cruz, de alguma maneira, ficou com aquela experiência com Deus: volitiva, influenciado por Santo Agostinho, particularmente, e São Bernardo de Claraval. Mas também não era uma mística de alumbrados, como acontecia na época dele, de pessoas que, com a interseção divina eufórica, falavam desse Deus como se falasse de qualquer outra coisa. Ele está a meio caminho entre a experiência volitiva pessoal, essa experiência com Deus, instituída ou proclamada por Santo Agostinho particularmente, e essa necessidade de compreender a fé. Santo Agostinho dizia que antes da compreensão tem a fé. Só é possível compreender se tiver fé. E ele tem um livro, *Da utilidade de crer,* em que diz isso, quando refutava os maniqueus. Dizia que não conseguia compreender por que as pessoas não vêem muitas coisas que pensam e mesmo assim acreditam. E, quando é oferecido um Deus que eles não vêem, eles usam argumentos que não vêem. Então essa imagem agostiniana desse Deus, que invade como no livro das *Confissões*, está patente, invade a experiência da vida cotidiana daquele crente, somada a uma argúcia e a uma clareza de pensamento, influenciada pelo tomismo, faz de São João da Cruz um místico. Pegar os poemas dele, as obras completas que tem aqui pela Vozes e pela Biblioteca dos Autores Cristãos lá de Madri, ou seja, os comentários que ele tece a respeito da poesia que ele faz, são de uma clareza interessantíssima. Não tem nada de "isso eu não vou dizer porque é complexo". Não, ele diz. Só que a todo momento falam que o que ele diz é sempre menor do que pode ser. Então, esse equilíbrio joanino: nem é alumbrado – desculpem usar a palavra, mas não beira o histerismo, esse misticismo histérico de visões etc. e tal. Até com as ressalvas a respeito desse tipo de experiência, a gente deve respeitar – como também não é aquela experiência com Deus extremamente intelectualizada, que fez, por exemplo, o Gilson escrever "Deus é filosofia" ou "Deus dos filósofos". O Deus de São João da Cruz está muito mais próximo, se for ficar no campo da filosofia, muito mais próximo do Deus de Pascal do que do de Descartes, por exemplo. Ou seja, aquela experiência de alguém que sofre por não conhecer e que quer acreditar e às vezes não consegue acreditar e que aposta, inclusive, às vezes, nessa existência. Não um demiurgo, um Deus que lembra, talvez, mais um demiurgo socrático. E, numa hora em que os argumentos po-

dem ter alguma falha, se recorre a Deus, porque Deus não vai permitir que eu erre. Não é esse Deus. Não é esse Deus que entra no momento, e que o argumento cessa. É interessante para confirmar o argumento. Ou seja, o argumento é humano, e Deus entra para confirmar esse argumento. Então não é esse Deus. Se fosse só usar esses dois exemplos, estaria muito mais para Pascal do que para Descartes; a experiência desse Deus joanino. É uma pena que eu não possa dizer que seja de um ou de outro, porque não é nem de Pascal nem de Descartes.

No prólogo do seu *Cântico espiritual*, São João da Cruz faz diversas interrogações. Dentre elas:

> Na verdade, quem poderá escrever o que esse espírito dá a conhecer às almas inflamadas do seu amor? Quem poderá exprimir por palavras o que lhes dá a experimentar? E quem, finalmente, dirá os desejos que dela despertam? Decerto, ninguém pode. De fato, nem as próprias almas, nas quais isso se passa, podem exprimi-lo. Esse é o motivo de empregarem figuras, comparações e semelhanças para com elas esboçar apenas algo do que sentem. E da abundância do espírito transbordam segredos e mistérios. Mais do que procuro, por meio de razões, explicá-las.

Essa aproximação, a aproximação dessa alma com Deus, faz muito explicar o mistério, e a razão não é suficiente para dar conta de todo mistério que surge. Veja que não é uma negação da razão. De modo algum. É, ao contrário, colocar a razão – se posso usar um termo joanino – no seu devido lugar. Como se, para São João da Cruz, a razão fosse impotente de dar conta, não de explicar. Ela pode explicar. Mas ela não dá conta de explicar a quantidade ou o quanto de mistério surge quando você se envolve amorosamente. É bem diferente falar isso do que falar que a razão é menor ou é desnecessária. Ela é necessária, mas, por outro lado, ela não é suficiente. Ela não tem tanta força e tanta leveza – eu não queria usar essa figura aqui, mas é como se dissesse que, fundamentalmente, nos mistérios que surgem na relação com Deus, nessa relação amorosa com Deus e com o outro – porque a cruz também simboliza isso, a relação com o alter e a relação com os iguais –, a razão não seria suficiente para dar conta dessa multiplicação de mistérios. E eu acho que comentei com vocês, na expressão grega, "mistério" é "boca fechada". Diante do mistério, boca fechada. Até segunda ordem, se fosse só pegar o viés filosófico, é impossível a filosofia sem o raciocínio, sem a razão, é pouco provável desde suas origens, depois ela foi tomando outros contornos, e a razão necessita de um discurso. O discurso precisa de uma fala. Ou seja, diante do mistério não se fala. Diante do mistério não se faz discurso. Talvez se possa fazer poesia. Poesia não é discurso. É assim que a poesia surgirá para São João da Cruz:

como meio propício de expressão do mistério divino. Pois que a palavra misteriosa se resguarda através do mistério da palavra. Qualquer dizer humano que seja definitivo em relação a Deus – e aí se fala Deus, Deus mistério, amor, etc. – é pretensão. Um poema de São João da Cruz:[1]

Em uma noite escura
De amor em vivas ânsias inflamada
Ó ditosa ventura!
Saí sem ser notada
Já minha casa estando sossegada.

Na escuridão, segura,
Pela secreta escada disfarçada
Ó ditosa ventura!
Na escuridão, velada,
Já minha casa estando sossegada.

Em noite tão ditosa,
E num segredo em que ninguém me via,
Nem eu olhava coisa alguma,
Sem outra luz nem guia
Além da que no coração me ardia.

Essa luz me guiava,
Com a clareza do que a do meio-dia
Aonde me esperava
Quem eu bem conhecia,
Em sítio onde ninguém aparecia.

Oh! noite que me guiaste,
Oh! noite mais amada do que a alvorada,
Oh! noite que juntaste
Amado com amada,
Amada já no amado transformada!

Em meu peito florido
Que inteiro, para ele só guardava,
Quedou-se adormecido,
E eu, terna o regalava,
E dos cedros o leque o refrescava.

Da ameia à brisa amena,
Quando eu os seus cabelos afagava
Com sua mão serena
Em meu colo soprava,
E meus sentidos todos transportava.

> Esquecida, quedei-me,
> O rosto reclinado sobre o Amado;
> Tudo cessou. Deixei-me,
> Largando meu cuidado
> Por entre as açucenas olvidado.

O que deve estar claro é que esse "amado" e essa "amada" aqui, para São João da Cruz, sempre é o homem, a alma do homem e Deus. Mas por que esse encontro da alma com Deus pode ser denominado "noite escura"? No seu comentário sobre o poema, São João da Cruz responde:

> A purificação que leva à união com Deus pode receber a denominação de "noite" por três razões: a primeira, quanto ao ponto de partida, pois, renunciando a tudo que possuía, a alma priva-se do apetite de todas as coisas do mundo pela negação delas. Ora, isso, sem dúvida, constitui uma noite para todos os sentidos e todos os apetites do homem. A segunda razão, quanto à via a tomar para atingir o estado de união, esta via é a fé, a noite verdadeiramente escura para o entendimento. Enfim, a terceira razão se refere ao termo ao qual a alma se destina. Termo que é Deus: ser incompreensível e infinitamente acima de nossas faculdades. E que, por isso mesmo, pode ser denominado "uma noite escura" para a alma nessa vida. Essas três noites hão de passar pela alma a fim de chegar à divina união.

Santo Agostinho, em seus sermões, afirmava: "Deus que está nos falando, você não compreende. Se pudesse compreendê-lo não seria Deus". Portanto, para Santo Agostinho, resta-nos buscá-lo. Como podemos atestar através da passagem de seu livro sobre a Trindade:

> O impulso presente em nossa busca vai além daquele que busca. E paira, por assim dizer, incapaz de repousar em qualquer outra meta até que o objeto da busca seja encontrado. E se une àquele que o buscava. Esse impulso, ou busca, não parece ser o amor que temos pelas coisas conhecidas na medida em que é um esforço em direção ao desconhecido. Contudo, tem uma qualidade cognata com a do amor: pode ser chamado de um ato de vontade. Pois quem busca, quer encontrar. E se a coisa buscada é reconhecível, então, quem busca, tem vontade de conhecer. Se essa busca é urgente e concentrada, é chamada de estudiosa. Nosso termo para aqueles que querem dominar o conhecimento. Portanto, um impulso de algum tipo precede o ato generativo da mente. E, através dessa vontade de buscar e de encontrar o conhecimento, o conhecimento, em si, nasce.

Na própria tentativa de conhecer o que não se conhece, se não se conhecesse alguma coisa, não se iria buscar. Então existe, até esse momento, algum mistério que nos faz ir em direção ao que a gente quer conhecer melhor. Porque, de algum modo, deve estar em nós – é o que diz Santo Agostinho. Aí eu trouxe uma passagem, que depois vocês vão entender melhor por que eu fiz essa escolha, que é justamente do Nicolau de Cusa e em que ele diz o seguinte,

num livro chamado *A visão de Deus*. Porque ele brinca com a imagem, com a palavra em latim *divideo*: visão, ver o Deus. Então, ele faz essa brincadeira: visão e *deo*, *video* e *deo*:

> Veja o senhor, Deus meu, num certo arrebatamento mental, porque se a visão não se sacia com o olhar, o ouvido com o que ouve, menos ainda o intelecto com o que é entendido. Por isso, aquilo que o intelecto entende não sacia e nem é o seu fim. Nem pode saciar aquilo que não entende totalmente. Mas apenas aquilo que não entendendo, entende. Realmente, o inteligível que ele conhece, não o sacia. Nem o sacia o inteligível que ele não conhece totalmente. Mas o inteligível que ele conhece como sendo tão inteligível que nunca possa ser plenamente entendido, só este, o pode saciar. Assim também, aquele que tem uma fome insaciável não se sacia com o pouco alimento que pode engolir nem com o alimento que não chega a ele, mas só com o alimento que chega a ele e que, embora engolindo continuamente, jamais pode ser plenamente engolido, já que é de tal maneira que não diminui à medida que é engolido por ser infinito.

Então você vê que não é um desconhecimento completo, não é um conhecimento completo. Conhecer a Deus totalmente, conhecer o amor totalmente é negar o amor. Desconhecê-lo é não amar. Por sua vez, é um híbrido de conhecer não conhecendo, entender não entendendo. E é por isso que eu trago aqui esse poema de São João da Cruz que, até segunda ordem, é bem parecido com essa imagem de Nicolau de Cusa, que viveu um século antes dele:[2]

> Entrei onde não soube
> e quedei-me não sabendo,
> toda ciência transcendendo.
>
> Eu não soube onde entrava,
> porém, quando ali me vi,
> sem saber onde estava,
> grandes coisas entendi;
> não direi o que senti,
> que me quedei não sabendo,
> toda ciência transcendendo.
>
> De paz e de piedade
> era a ciência perfeita,
> em profunda soledade,
> entendida (via reta):
> era coisa tão secreta,
> que fiquei como gemendo,
> toda ciência transcendendo.

Estava tão embevecido,
tão absorto e aliviado,
que se quedou meu sentido
de todo o sentir privado:
e o espírito dotado
de um entender não entendendo,
toda ciência transcendendo.

O que ali chega deveras
de si mesmo desfalece:
quanto sabia primeiro
muito baixo lhe parece:
e seu saber tanto cresce
que se queda não sabendo
toda ciência transcendendo.

Quanto mais alto se sobe,
tanto menos se entendia
como a nuvem tenebrosa
que na noite esclarecia:
por isso quem a sabia
fica sempre não sabendo
toda ciência transcendendo.

Este saber não sabendo
é de tão alto poder,
que os sábios discorrendo
jamais o poderiam vencer:
que não chega o seu saber
a não entender entendendo,
toda ciência transcendendo.

E é de tão alta excelência
aquele sumo saber
que não há arte ou ciência
que possam aprender:
quem se soubera vencer
não saber sabendo,
irá sempre transcendendo.

E se o quiserdes ouvir,
consiste essa suma ciência
em um subido sentir
da divinal Essência:
é a obra de sua clemência
fazer quedar não entendendo
toda ciência transcendendo.

O infinito, a que Nicolau de Cusa se refere, se referiu, é Deus. Esse Deus é amor e é mistério. É tudo e nada. Esse amor que é tudo, não se perde quando se dá. Como não aparece, ao nada parece para o supérfluo olhar. Como afirmava Santo Agostinho na doutrina cristã: "Todo objeto que não diminui quando se dá, enquanto se tem e não se dá, não se tem como se deve ter tido." É o amor. O amor não diminui quando se dá. E é assim que, enfim, sentencia na sua *Subida ao Monte Carmelo*, aquele que foi denominado não só príncipe dos poetas espanhóis, mas também, Doutor Místico do tudo ou nada:

> Para chegar a saborear tudo, / Não queiras ter gosto em coisa alguma. / Para chegares a possuir tudo, / Não queiras possuir coisa alguma. / Para chegares a ser tudo, / Não queiras ser coisa alguma. / Para chegares a saber tudo, / Não queiras saber coisa alguma. / Para chegares ao que não gostas, / Hás de ir por onde não gostas. / Para chegares ao que não sabes, / Hás de ir onde não sabes. / Para vires ao que não possuis, / Hás de ir por onde não possuis. / Para chegares ao que não és, / Hás de ir por onde não és. / Quando reparas em alguma coisa, / deixas de arrojar-te ao todo. / Porque, para vir de todo ao tudo, / Hás de negar-te de todo em tudo. / E, quando vieres a tudo ter, / Hás de tê-lo sem nada querer. / Porque, se queres ter alguma coisa em tudo, / Não tens puramente em Deus teu tesouro.[3]

Eu não sabia qual era o tempo que me restava e, como sabia que tinha um provocador, um debatedor, preferi fazer também uma introdução provocativa, de modo que, se tivermos tempo, dentro da expectativa da curiosidade de vocês e naquilo que eu puder contribuir, eu contribuo.

Eduardo Guerreiro: Bem, a primeira coisa que eu tenho para dizer é que eu li a dissertação do Nilton, "São João da Cruz e os pares do Amor e do Nada". Adorei. É uma dissertação que – o adjetivo que eu posso dar – é maravilhosa. É uma coisa impressionante como ele introduz um leitor que não está muito acostumado com essas informações relativas a esses conceitos de teologia e toda essa formação que a gente não tem, não teve nem no segundo grau, então, a gente está muito distante. Isso, com uma clareza, uma vontade de se fazer entender e com uma busca pelo conhecimento e pelo saber que eu vou chamar aqui de saborosa, deliciosa. Você tem esse desejo de conhecer e de fazer o outro conhecer. Fazer o outro experimentar esse saber de uma maneira muito especial. Sem falar da cultura, do conjunto de coisas que você foi descrevendo aqui. É sobre São João da Cruz, mas você fala da filosofia grega, quer dizer, nem começa com a filosofia grega, começa com a mitologia, falando do amor na mitologia grega, passa por um pré-socrático, fala de Sócrates, fala de Platão, Aristóteles, Plotino, Santo Agostinho, Bernardo de Claraval, dos místicos alemães, depois fala do conceito de "nada" e na página 105 é que fala de São João

da Cruz. A dissertação tem 142 páginas. O último capítulo é São João da Cruz. Mas eu não me senti nem um pouco impaciente pela chegada de São João da Cruz. Realmente, quando chegou, ele chegou na hora certa e da maneira certa. Eu acho que a introdução que você fez foi “sublime” – vou chamar aqui –, mas muito segura. E, aqui na palestra, me parece que todo esse conhecimento que vocês perceberam que o Nilton tem de teologia, essa formação da filosofia e da Teologia da Libertação, ela perpassa a análise de São João da Cruz. Então, acho que, para a gente, para todos nós, é uma oportunidade de conhecer uma tradição que é a nossa, é a tradição mais tradicional que a gente tem de conhecimento ocidental, mas que, no fundo, a gente realmente não conhece, não lida direito com ela. Nesse sentido, você é um professor muito especial para a gente. E é muito bom que você esteja aqui. Eu estou falando isso em nome de todo mundo, mas, principalmente, em meu nome, porque eu sempre tive um grande interesse nessa questão da mística. Só que a minha formação vai mais pela própria literatura, teoria da literatura, então esse texto já me ajudou muito.

As questões que vou colocar aqui são as seguintes. Primeiro coloquei essa minha admiração pelo seu trabalho. Tanto aqui na dissertação como nessa apresentação que você acabou de fazer. E, segundo, eu vou levantar uma questão que eu acho que também é a questão de todos nós que estudamos literatura e procuramos mergulhar na teoria da literatura. Como a teoria da literatura aborda a literatura, quais são as tensões entre teoria e poesia, quais são as aproximações, os amores entre as duas, mas também as tensões, talvez as dissensões e, quem sabe, até os ódios entre as duas. A minha questão vai mais por aí. Por quê? Porque me parece que a gente levanta logo um grande problema quando a gente aborda um texto que não só é um texto de um cristão, ligado a um tempo em que não existia a sociedade laica ainda muito bem constituída. É um momento em que todo mundo é cristão, praticamente, mas a minha questão é: mesmo sendo natural que São João da Cruz seja não só cristão, mas católico e ligado a uma instituição religiosa, sendo um Doutor dessa instituição religiosa – quer dizer, ele foi condecorado Doutor depois, mas, enfim –, como que nós, hoje, com o nosso instrumental de teoria literária, podemos ler esse texto? Quais são as dificuldades de se abordar uma obra que, no final das contas – eu vou deixar claro agora, vou colocar agora o grande motivo de inquietação – tem uma ideologia completamente diferente do pensamento universitário? Quando eu digo universitário, eu não quero colocar uma outra instituição para dificultar mais ainda e fazer do pensamento universitário uma ideologia, mas a universidade, como espaço aberto para um exercício de pensamento livre. Então, a minha questão é basicamente esta: como o nosso pen-

samento, o pensamento da teoria da literatura pode abordar um texto desse? Quer dizer, ele vai abordar aceitando inteiramente esse pensamento? Por que eu estou colocando isso? São João da Cruz é um poeta, mas ele não é só poeta. Se ele fosse apenas um poeta, seria menos complicado. Não sei se você concorda comigo, mas seria menos complicado.

Nilton dos Anjos: Não sei, para mim seria mais complicado.

Eduardo Guerreiro: Sério? Bem, nem vou...

Nilton dos Anjos: Mas vai fazer parte da resposta.

Eduardo Guerreiro: Tudo bem. Em um certo sentido, tudo bem, seria mais complicado, porque você não teria visto justamente a interpretação do próprio autor, a que ele dá ao texto. Em um certo sentido, sim. Mas a minha questão de colocar por que seria mais complicado – e a gente pode pensar isso junto – é que essa interpretação, ela, a princípio, afasta ainda mais uma possível interpretação nossa. Uma interpretação que a gente faria *a priori*. Essa é a minha questão.

Agora, essa questão vai se desdobrando no seguinte sentido. Ele é um poeta que faz comentários dos poemas. Se esses comentários fossem apenas, digamos, uma pequena justificativa da poesia como poesia religiosa e tal, talvez ele não fosse considerado esse Doutor Místico. Ele é considerado esse Doutor Místico, um grande místico que pensou a sua própria experiência mística, justamente porque esses comentários não são meros comentários. Esses comentários são um pensamento de teor filosófico, de teor teológico em que os comentadores se digladiam muito, questionando até que ponto ele está contribuindo para a metafísica ou para a teologia ou até que ponto ele apenas é uma pessoa que fez um caminho, um neófito, um discípulo que seja para o caminho da ascese mística cristã. Existem mais ou menos essas duas tendências de interpretação do São João da Cruz: ou colocar uma tendência maior nesse aspecto dessa compreensão de Deus, nessa busca de compreensão de Deus, ou um aspecto que minimizaria esse aspecto filosófico, colocaria mais a aproximação do comentário com a própria poesia e da poesia com a experiência. De qualquer maneira, me parece que é inegável a contribuição de pensamento de São João da Cruz. É absolutamente inegável. Então, a poesia e o pensamento estão juntos em São João da Cruz, e aí a gente tem o título que é o título de uma das nossas correntes aqui do nosso departamento que é "Poesia e pensamento". Então a gente teria muito o que pensar sobre essa relação entre poesia e pensa-

mento em São João da Cruz. E as diferenças que ela teria em relação às nossas práticas de poesia e pensamento. A nossa prática é relativa a todas as correntes teóricas com que a gente lida: heideggerianismo, pós-estruturalismo, todos eles lidam com essa relação entre poesia e pensamento em geral. Então, é por isso que me parece instigante a leitura de São João da Cruz para a questão da teoria da literatura. É muito instigante. E, ao mesmo tempo, é complicado. É complicado porque tem esse elemento que é um pensamento que, no final das contas, é estranho. Ou – você pode pensar de uma outra maneira – o pensamento da modernidade, que é esse pensamento que se desdobrou na teoria da literatura, como ele se tornou estranho a esse pensamento aí. Então, como pensar essa relação? Como pensar essa relação de estranheza de base? Aí é que entra uma questão que me parece que é uma questão que fica clara aqui na sua dissertação. Que é uma das questões que eu coloco. Como que a gente vai fazer a crítica dessa obra? Como o crítico vai se posicionar diante dessa obra? Digamos, as duas obras, não é só a poesia. Para começar, me parece que, antes de abordar diretamente a questão da estranheza, a questão em que haveria uma dificuldade, haveria um antagonismo até, vamos colocar assim. Eu vou colocar as aproximações: primeira aproximação é que ele faz poesia e pensamento como a gente pode perceber que fazem vários outros escritores. Como faz, por exemplo, Heidegger, como faz Derrida. Faz poesia e pensamento. De uma maneira bem diferente, mas faz. Fernando Pessoa, não há dúvida, ele tem a própria poesia que é poesia de pensamento, tem uma prosa que é uma prosa de pensamento. E vários outros pensadores, a gente pode pensar em vários aqui: Hölderlin e etc. Com o tempo, a crítica e a literatura, o escritor e o pensador foram se aproximando de tal maneira do pensamento da modernidade até que eles se tornaram meio indistintos em muitas figuras. Então, São João da Cruz, em um certo sentido, seria um dos protótipos disso, vamos colocar assim.

Uma outra coisa – e aí eu acho uma questão interessante –, a poesia é uma poesia que, os comentadores, o Dámaso Alonso e vários outros abordaram como que existindo uma espécie de dialética interna aos poemas de São João da Cruz. Você colocou aí “entender não entendendo”, “saber não sabendo”, a “ciência transcendendo”, quer dizer, todo esse jogo de palavras que é muito típico da época. Aquela coisa do pré-conceptismo, um engenho verbal, que a gente vê muito na literatura portuguesa dessa época. Também em Camões, Bernardim Ribeiro, etc. Já tem o Garcilaso, que seria ou não leitura dele. Nesse sentido, a poesia já está pensando, já está fazendo jogos verbais – não racionais, como no caso de São Tomás de Aquino, mas jogos verbais e dialéticos. E o pensamento que vai explicar essa poesia – aí eu queria expor, para quem

não conhece São João da Cruz –, ele coloca uma canção, primeiro ele coloca no texto a canção inteira, aí depois cada capítulo do texto aborda uma estrofe da canção, não é isso? E essa estrofe da canção é minuciosamente comentada. Verso por verso. Um verso pode dar, por exemplo, umas quatro ou cinco páginas, às vezes pode dar um parágrafo. A poesia serve como uma espécie de índice. O pensamento, esse comentário que se faz a partir da poesia, deriva da poesia diretamente, não se faz independente da poesia. Então é um pensamento de poesia. Inteiramente ligado à poesia.

Essa é uma questão. E a segunda: quando ele comenta os versos, ele vai destrinchar o simbolismo desses versos passo a passo. Aquilo que a gente chama "imagem poética" em São João da Cruz é minuciosamente explorado por uma interpretação que eu posso chamar aqui uma espécie de hermenêutica cristã elaborada exaustivamente. Eu tenho que falar essa palavra "exaustivo", porque é realmente uma coisa exaustiva. Não é à toa que ele se repete muito nessas interpretações e, às vezes, cria antagonismos entre os mesmos símbolos. Por exemplo, tem um momento em que ele fala que a raposa, o leão e a lebre incomodam a esposa, quando ela está no pasto. E ela chama o amado para afugentar esses entes, esses animais indesejados. Nesse caso, o leão, por exemplo, está simbolizando a ira, a raiva. Agora, em um outro momento – eu estou falando do *Cântico espiritual*, que foi a última coisa que eu li antes de chegar aqui –, tem a mesma imagem, que tem uma espécie que eu acho que é a caverna do leão, uma espécie de casa do leão, a caverna do leão que serve para a proteção do leão. Quando ele aborda essa imagem, da caverna do leão, ele associa à alma, ele protege nessa caverna, está lá protegida porque é a caverna do leão. Então ninguém vai botar a mão na caverna. Aí ele associa o leão à fortaleza da alma. As mesmas imagens tomam um valor oposto, absolutamente oposto. De um lado, é o pecado e, do outro lado, é aquilo que vai dar a segurança para a alma. Nessa elaboração exaustiva, você tem uma riqueza interpretativa muito grande. E, nesse sentido – eu posso até colocar dessa maneira – ele dá aula de interpretação para a gente. Ele mesmo, interpretando os próprios poemas. Ele nos dá uma verdadeira aula de como interpretar um texto literário. Agora, o interessante é o seguinte: é uma aula que serve a uma hermenêutica doutrinária, ligada, como o Nilton bem colocou aqui, a um certo tomismo, a toda uma formação que ele teve na sua juventude. Então, nesse caso, não é uma interpretação, digamos, filosoficamente original, mas aí entra a discussão dos comentadores. Mas, por outro lado, é justamente por isso que ele não é um filósofo e que, nessa interpretação dele, nesse exercício interpretativo, ele cria um pensamento novo, mesmo alicerçado em São To-

más e etc., na Escritura Sagrada, tal como interpretada pela Igreja, etc e tal. Então, isso é uma coisa que a gente pode pensar muito, que a gente pode elaborar muito aqui.

E aí eu vou ligar isso a uma coisa que eu li na sua dissertação, que está no final. No último capítulo, em que você fala de São João da Cruz, que é a parte onde você investe mais, digamos, numa originalidade da dissertação. E aí eu vou fazer jus a você me chamar de provocador. Chega um momento em que você fala que São João da Cruz transcende a literatura, transcende a poesia. Logo como você falou aqui no início da apresentação, São João da Cruz não se preocupava em ser poeta. Ele se preocupava com a experiência mística, com a união do homem com Deus. A união dele, como criatura, com o criador. Uma união que é uma união por participação, como você bem colocou. Não é uma união por fusão, ele não quer ser Deus, ele quer participar da experiência divina sendo divino – desculpe –, tendo Deus em si.

Aí eu vou colocar uma questão aqui que é a de um livro que eu – acabei realmente explorando alguma coisa da bibliografia de São João da Cruz, porque ele vai ser importante para a minha tese. Então, a sua dissertação e algumas outras coisas fizeram parte, mas eu ainda vou querer te alugar, quando a gente sair daqui, para você me explicar muito mais coisas. Porque eu tenho muitas dúvidas. Mas uma das coisas que me impressionaram muito da bibliografia sobre São João da Cruz é uma figura que você, certamente, passou por esse texto aqui, que é o Jean Baruzi. O Jean Baruzi escreveu esse livro que tem na nossa querida biblioteca, nossa abundante biblioteca, cheia de riquezas e jóias espirituais, para a gente colocar assim, que é *São João da Cruz e o problema da experiência mística.* Esse livro foi escrito em 1924, é um dos grandes tratados sobre São João da Cruz, é um clássico do estudo sobre São João da Cruz. Mas não só do São João da Cruz. Ele é um clássico do estudo da mística. Como a minha questão passa pela questão da mística em geral, eu me detive mesmo nesse livro. Ele tem as suas oitocentas páginas e é simplesmente impressionante. Eu fiquei tão impressionado com o Baruzi quanto com São João da Cruz. O Baruzi é um erudito, faz dez mil comparações de São João da Cruz com todos esses grandes pensadores. Você não precisou dele para fazer isso, mas uma coisa que ele coloca, que é interessante, foi debatido por outros especialistas e me interessou muito. Tem um outro livro, do Georges Morel, que é *O sentido da existência em São João da Cruz*, que é mais recente, dos anos 60, em que ele vai debater muito Baruzi. O Morel faz uma crítica ao Baruzi. O que o Baruzi coloca? Ele tem uma cultura filosófica muito grande e se questiona, como o próprio livro cita, o problema da experiência mística. Como abordar

um texto, uma poesia e um pensamento que estão se dirigindo diretamente a uma coisa chamada experiência mística? Que, para introduzir o problema, vou colocar logo: experiência mística é uma coisa que nega tanto a poesia quanto o pensamento. Nega o texto, nega a experiência do leitor, nega a linguagem. A experiência mística nega a linguagem. Então, São João da Cruz diz que não é poeta, como você colocou, que ele quer ter uma experiência direta com Deus, justamente porque a poesia seria a linguagem que estaria mais apta a fazer a menor das mediações e a mais apta a não cair por desvios e erros que seriam os erros que você mencionou dos místicos mais especulativos, que prensariam demais e não chegariam à própria experiência. Então, São João da Cruz não é poeta, mas se utiliza da poesia para expressar, fazer um esboço dessa experiência. Mas o que interessa, no final das contas, não é essa poesia. Muito menos esse pensamento sobre essa poesia. Vou esboçar rapidamente. Baruzi, a maneira como ele diz, como ele soluciona isso é a seguinte: que a experiência mística está em primeiro lugar, que tudo o que São João da Cruz escreveu vem da experiência mística. Nesse sentido, ele está completamente ligado a uma corrente já muito ultrapassada que é uma corrente que interpreta a obra através da biografia do escritor. É estranho ele colocar isso com um escritor místico que nega a sua própria vida. Mas ele problematiza isso também. Basicamente, a questão que eu quero apresentar aqui é a seguinte, ele soluciona da seguinte maneira: a poesia seria a linguagem mais apta a falar de uma experiência inefável, uma experiência indizível. Porque ela não se atém à razão, que distingue e não une. A experiência lírica, o texto lírico une sujeito e objeto, como Steiger fala, ele une sujeito e objeto, ele faz uma operação de união em que a poesia estaria mais apta a atingir isso aí através das figuras e etc. Só que a poesia só, não adianta. Por que não adianta? Porque você, no final das contas, por ela mesma não explicitar direitinho o que está acontecendo, você precisa de uma explicação daquilo que você falou na poesia. Então, você tem a poesia, que já é um segundo grau de experiência indizível e inefável, você tem o pensamento, que é um terceiro grau, que é o suplemento do suplemento. Eu não estou falando essa palavra "suplemento" à toa. Isso é uma palavra de Derrida que serve justamente para falar a relação entre pensamento puro, interior, do homem como o homem, a fala, que seria a reprodução do pensamento, a reprodução interior da voz e da escrita. Para Derrida, a voz seria um suplemento do pensamento. O pensamento seria a ligação que o "eu" tem mais profunda com ele mesmo, o "eu" com o "eu", a identidade absoluta. A fala seria a cópia mais próxima do pensamento. Isso é Platão. E a escrita já seria uma deturpação que levaria a vários enganos, como Platão mesmo expõe. Só que

Derrida, todo o pensamento de Derrida vai colocar o seguinte: que, quando você procura um suplemento do suplemento, no final das contas, aquilo que seria apenas uma maneira para você... Porque para você registrar o pensamento, você precisa da fala. E para você registrar totalmente a fala, você precisa da escrita. Então, a fala seria um mero suplemento do pensamento, e a escrita seria um mero suplemento da voz. Mas, no final das contas, esse suplemento, por ele servir para registrar, acaba tomando o lugar de importância do próprio original. No final das contas, o suplemento é mais importante do que o original. E aí começa a desconstrução de Derrida. Afinal de contas, a escrita é mais importante do que o pensamento e do que a fala. A escrita é anterior à fala e ao pensamento, segundo Derrida. E, nesse caso, a crítica que a gente poderia fazer mais óbvia de Baruzi é essa. E mais óbvia a São João da Cruz. Então aí entra o elemento antagônico da teoria atual para São João da Cruz. Esse é o elemento antagônico. No final das contas, você está querendo reproduzir uma experiência que é inefável, que é indizível. Você tenta reproduzir com a poesia, que seria um lugar que você teria o contato mais imediato possível com a experiência mística, inefável, indizível. Mas você ainda precisa do pensamento para ter um caminho reto, ascético para você, através da poesia, encontrar a experiência mística. Então, no final das contas, o pensamento é que vai justificar a poesia. É mais importante do que a poesia e do que a própria experiência. Essa seria a conclusão do Derrida.

E essa seria a provocação que eu faria aqui para você. Mas para terminar a provocação – desculpe se eu estou me alongando, eu sei que estou me alongando, desculpe – eu vou colocar uma questão que está no texto do Derrida e no do Bataille. O texto do Derrida é de 1989 e se chama: *Comment ne pas parler?*, "Como não falar?" Esse texto vai abordar o tema da teologia negativa, que é o tema de que a gente está falando toda hora – embora a gente não tenha explicitado, a gente está falando toda hora de teologia negativa. O que é a teologia negativa? Falando rápido: a teologia negativa é uma espécie de tendência do pensamento, da tradição do pensamento em expor um conceito que seria o princípio de todos os outros conceitos, mas não pela afirmação, não pela conceituação desse conceito, mas, justamente, pela negação desse conceito. Então, por exemplo, o Plotino fala que o "um" – que é o princípio de todos os princípios, a idéia de todas as idéias para Plotino, que é um neoplatônico – não é um múltiplo, não é isso, não é aquilo, não é aquilo outro. É impossível falar do "um". O "um" está para além do ser. Para além do ser determinado. Depois vem o Pseudo-Dioniso, que é o que você comentou aí, que é, digamos, o príncipe – vamos colocar assim – da teologia negativa. Ele vai transformar esse conceito negativo

em Deus. Então, Deus é aquilo que não tem nenhum atributo. Não tem absolutamente nenhum atributo. Para São Tomás, por exemplo, você tem uns quatro ou cinco atributos: imortalidade, bondade, infinitude, etc. Você compreende Deus através de atributos. Para Pseudo-Dioniso, você não compreende Deus através de atributos. Você tem que negar os atributos de Deus, embora eles façam parte de um caminho para você chegar a Deus, eles não são Deus. Então, no final das contas, você tem que negar que Deus é bom, que Deus é justo e, nesse texto do Pseudo-Dioniso, que é muito impressionante, ele fala: Deus não é bom, Deus não é justo, Deus não é o Bem, Deus não é nada disso. O que Deus é? Não se sabe. Ele mais ou menos coloca que Deus é a suprabondade, a supra-essência, seria o mais do que aquilo que se atribui. E o Derrida vai comentar essa questão da teologia negativa nesse texto, porque no conceito dele de *différance*, a técnica que ele usou para não conceituar esse conceito foi justamente através da mesma técnica da teologia negativa, que é a técnica apofática. De você falar por negação. Então, ele fala que a *différance* não é texto, que ela não é isso, que não é aquilo. A única diferença do Derrida em relação à teologia negativa, que é uma diferença determinante – eu estou falando aqui como se fosse qualquer coisa – é simplesmente a seguinte: que, para Pseudo-Dioniso e para todos esses outros – e São João da Cruz faz parte –, Deus seria mais do que tudo isso. Então ele não é um "nada", como você mesmo colocou na sua dissertação. Deus não é um "nada". Deus é mais do que tudo isso. Ele é tudo. Ele é aquilo que está no fundamento de tudo isso. Então, ele não é o vazio. Para Derrida, já não, a *différance* é a negação absoluta. Ela não só não é tudo, como também não é o nada. Ela não é, absolutamente não é – você também não pode falar que ela não é nada. Ela apenas é. O que ele diz mais ou menos que é, é uma produtividade inerente ao texto. O texto, para ele se produzir, o devir do texto é imposto pela *différance*, pelo movimento, pelo devir da *différance*. A *différance* é uma espécie de impulso produtivo do texto. Por que eu estou falando tudo isso? É pelo seguinte: porque Derrida, no final das contas, vai assimilar a experiência, uma experiência absoluta na escrita. E todos os outros pensadores da teoria da literatura vão fazer a mesma coisa, vão assimilar uma experiência do texto poético à própria poesia, interna à própria poesia e não fora da poesia.

Só que Bataille vai justamente se contrapor a isso. Para Bataille, a poesia serve para você chegar a uma experiência interior –, e ele é o nosso grande místico da teoria da literatura. Mas ela não chega à experiência interior – isso ele escreve no livro *Experiência interior*. Então, a poesia nunca vai chegar lá. A experiência interior é improdutiva, não tem linguagem. Nesse sentido seria igualzinho a São João da Cruz. Agora, em um outro momento, que é no livro

A literatura e o mal, de Bataille, ele vai falar justamente o contrário, vai falar que, em Baudelaire, a experiência é interna ao próprio texto. Existe uma experiência mística do Baudelaire no próprio texto. Aí você vai perguntar: "Mas, afinal, Bataille está em que time? Está no time de lá ou no time de cá?" A minha resposta é a seguinte: Bataille oscila. Ele não se decide sobre isso. Ele não se decide. A experiência máxima não está nem dentro do pensamento nem fora do pensamento. Ela está no conflito com o pensamento e com a literatura. E a minha questão é essa. No caso dessa experiência cristã, dessa experiência mística que quer ir além da linguagem, você, necessariamente, coloca a experiência como algo além e Deus como algo além do texto. E a literatura em geral, a teoria da literatura em geral coloca essa experiência interna ao texto. Então ela faria um antagonismo. Por isso eu não estou fazendo uma crítica a você, entendeu? Eu realmente estou fazendo uma provocação. Porque eu acho que você tomou o partido de que essa experiência está para além do texto. Então ela transcende a literatura. A minha questão é a seguinte: a minha posição, que seria a posição do Bataille, é que você não tem como se decidir entre uma coisa e outra. Você não pode supra-assumir uma coisa em outra. Você vai ficar em um impasse. E a gente vai ter que lidar com esse impasse pensando, escrevendo e poetizando. Desculpe ter falado demais.

NILTON DOS ANJOS: Numa passagem de alguém que eu, volta e meia, estou visitando, que é Agostinho, ele diz, uma vez que está conversando com o filho que perdeu logo depois desse encontro, que denominou de "a vida feliz" – sobre Agostinho, vocês devem saber, ele não tinha tempo de escrever tudo aquilo que ele escreveu, em tese escreveu, então ele ditava as coisas. Desse modo, surgiram noventa e três livros, e é uma obra extremamente extensa. Em um desses encontros que ele denominou "a vida feliz" ou "a beata vida", ele vai dizer que o alimento da alma, quando em excesso, é tão pouco digerível como o alimento do corpo. E eu estou só fazendo essa brincadeira porque, de fato, as questões que você levantou não foram... Isso aqui acho que o negócio é escrever outra dissertação. Mas eu estava só achando graça, porque a minha questão foi se estendendo e daqui a pouco...

Bom, vou começar aqui mais uma vez lembrando que o meu lugar, em tese, é outro, mas tenho um profundo respeito e, portanto, estou aqui na Faculdade de Letras porque acho que tenho possibilidade de troca com as pessoas que estão buscando coisas aqui também. Eu não queria ser evasivo, mas vou começar de trás para frente, e tudo que eu puder responder, vou responder agora, minimamente.

A primeira coisa que tem que ficar clara é que o texto de São João da Cruz não é místico. A experiência mística de São João da Cruz não está no texto. A partir do momento que virou texto, é um texto ascético. Ele já não é místico a partir do momento em que ele saiu. A experiência de São João da Cruz é mística. A experiência vital dele com esse Deus é mística. Mas o texto dele não é místico. Apesar de ele ser denominado místico, inclusive na vida dele. A mística de São João da Cruz não foi em função do que ele escreveu. E você vê como é engraçado, você vê uma série de referências e, se você pegar uma parte da obra de São João da Cruz, pegar a poesia, você a situa no tempo. Você a vê como tendo influências da época. Se você pegar uma experiência dele como santo, você vê comunhões dele com São Francisco de Assis, Santo Agostinho, etc. O que fascinou em São João da Cruz é que, justamente, nele aconteceu essa mistura. Ou seja, a produção literária dele, os poemas dele são doze e três que são considerados também. Então, são quinze poemas, até segunda ordem. Então, o que ele escreveu, por si mesmo, não é suficiente para falar que é uma experiência mística. A poesia dele não é mística. A experiência mística, por si só – repito, quando ela passa a ser escrita –, ela já vira e toma contorno de ascetismo. Porque a experiência, por si só, é indescritível como qualquer experiência amorosa. Ou seja, você tem a experiência amorosa, em que, quando você transforma em relato, já não é a experiência amorosa. A experiência amorosa foi o que você viveu. Então, isso, é óbvio que colocado para um tempo em que existem inúmeras viagens a respeito do relato, do imaginário, etc., é extremamente mais complexo a gente compreender São João da Cruz hoje do que no tempo dele. No tempo dele era simples – simples aparentemente. Garcia Morente diz que São João da Cruz não é obscuro, mas é difícil. Ou seja, se você pegar um texto dele, você lê, você tem a impressão que está entendendo. Mas, mal comparado com aqueles aforismos nietzschianos que você acha que digeriu e, quando você vai ver, não é nada do que você entendeu. Primeiro, então: a questão do mistério não está no descrever esse mistério. A questão do mistério é anterior à escrita. E mais do que isso: não está nem no texto e nem em qualquer texto. O mistério está na vida. Então, se está ali no texto, com certeza não está ali no texto. Está além e aquém do texto, não está no texto. Até porque ele não tinha uma relação direta entre texto que ele, São João da Cruz, escrevia com a vida dele. Tanto é que, até segunda ordem, o texto da vida dele era a Sagrada Escritura. A Sagrada Escritura ele lia – era uma questão teológica, uma questão de crença, acreditar mais genuinamente que era um espírito divino que contribuiu para que aquilo fosse escrito. Mas está além, está aquém, está onde no texto? Não está no

texto. É a busca de cada um de nós, na nossa vida em que, por uma questão de, como dizia Empédocles, por estar o tempo todo incomodado com o próprio existir, um dia gritei, fiz palavras. Essas palavras são sempre provas do meu sofrimento em relação a esse não compreender das coisas. Então, a palavra, por si só, é sempre uma espécie de desinstalação nossa, em relação ao nosso existir. Portanto, se tentar compreender São João da Cruz pelos referenciais – e aí eu visito um pouco a sua primeira questão –, ou seja, pelas referências estritas de crítica da literatura, não vai compreendê-lo. Vai colocar nele o que ele não disse. Porque, até segunda ordem, foi uma experiência religiosa. Mas comparando, eu vou dizer aqui para vocês, carinhosamente, quando um dia eu me aproximei de alguns textos de Heidegger – até um professor na minha defesa perguntou a respeito da minha aproximação de Heidegger – e lendo Kierkegaard, Heidegger dizia que Kierkegaard era um dos autores de cabeceira dele. Quando você lê Heidegger, ou melhor, quando você lê Kierkegaard através de Heidegger, você não lê mais Kierkegaard. Porque Kierkegaard tem componentes religiosos. Ou seja, é, mal comparando, o Édipo de Freud. Ou seja, alguém que lê uma mínima literatura vê que o complexo de Édipo foi vinculado e é possível como compreensão do inconsciente, etc. Mas quando você vai ler literatura, literatura no sentido de algo que não esteja diretamente ligado a uma outra ciência, a outra área de saber, você vai ler a história de Édipo em si, você vai ver que Freud fez uma viagem extremamente interessante, mas que não sei se você pode chamar de Édipo mais. Então, a mesma coisa vale para São João da Cruz. A partir do momento em que você lê com o primeiro olhar de alguém que já perdeu a fé, você nunca vai ler ele direito, nunca. O máximo que você vai fazer é pegar uma passagem dele e criar analogia com o pensamento moderno. Mas São João da Cruz não é moderno. Então não tem analogia. Ou você tem essa fé e você, de alguma maneira, se envolve, como diz Santo Agostinho, em um tipo de leitura dessa, você vivifica, para tentar fazer, realizar uma caridade que edifica, ou então – é nesse sentido que eu chamo de meramente literário e continuo chamando de meramente literário qualquer aproximação de um texto religioso que não leve em consideração o religioso – você está vendo só o jogo de palavras. O jogo de palavras não interessa para eles. Até segunda ordem, se é que é um jogo, é uma experiência de fato difícil de se escrever. Como qualquer pessoa que esteja apaixonada. Eu estou com um livro de Luis de Leon, que traduziu o *Cântico dos cânticos* para o espanhol, que é o objeto do meu doutorado, e ele vai – só fazendo um parêntesis rápido – dizer, quando se propõe a traduzir o trecho do *Cântico dos cânticos*, ele vai dizer assim: muito difícil traduzir o *Cântico dos*

cânticos do hebraico para a língua hispânica, para o castelhano. Por dois motivos: primeiro que a língua hebraica é muito curta em vocabulário e muitos termos têm outro sentido; e segundo porque, toda vez que se fala de amor, a língua trava. Então, qual seja, você já tem a dificuldade pelo tema e tem a dificuldade porque, quando a pessoa está em uma experiência amorosa, ela não sabe direito o que está dizendo. Então, até segunda ordem, essa é a questão com São João da Cruz. Se esse além do texto for buscado em algum outro hipertexto, não vai ser encontrado. Porque esse êxtase, quando se fala de São João da Cruz, por exemplo, o êxtase, sair de si, que vem de influência grega, não é um sair de si como se acreditava na mitologia, uma divindade que entra em nós e, portanto, se durmo é Morfeu, se tenho desejo é Eros. Não, ele não tem como compreender isso porque o Deus dele é tudo, não pode ser um Deus repartido.

Notas

[1] São João da Cruz. *Obras Completas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 130

[2] Id. Ibid., p. 143.

[3] Id. Ibid., p. 148.

Resumo:

A poesia de São João da Cruz: o mistério do amor acompanha toda a sua obra. Afinidades com Pascal: a razão é necessária, mas insuficiente. Nem conhecimento completo nem desconhecimento completo: Deus é incompreensível. Discussão de poesia, pensamento e linguagem.

Palavras-chave: amor – pensamento – linguagem

Abstract:

São João da Cruz's poetry: the mistery of love coexists with his work. Affinities with Pascal: reason is necessary, but insufficient. Neither complete knowledge nor complete ignorance: God is incomprehensible. Discussion on poetry, thought and language.

Keywords: love – thought – language

AUGUSTO DE CAMPOS

CRISTINA MONTEIRO: Vou primeiro falar um pouco sobre a minha dissertação e de como tive a idéia de trabalhar com Augusto de Campos. Depois disso vou partir para a prática, para a gente ver como funciona mesmo a produção e a recepção e pensar um pouco sobre essa áudio-visualização da poesia.

Falando sobre a minha dissertação, na verdade, o engraçado é que tudo começou com um curso que fiz no mestrado sobre Lessing, sobre a delimitação das fronteiras entre poesia e pintura, que, até então, não estava muito clara. Seguia antes a tradição do *ut pictura poesis*, onde texto e imagem se confundiam, porque serviam mais ou menos para o mesmo propósito. A partir dessa idéia de Lessing, que delimitou as fronteiras entre poesia e pintura, comecei a pensar como, hoje em dia, estão sendo trabalhados o texto e a imagem e isso me remeteu ao *site* do Augusto de Campos, que eu sempre freqüento.

A relação entre texto e imagem é, na verdade, a linha norteadora da minha dissertação. Bom, aí o meu enfoque começou mesmo a ser direcionado para o Augusto de Campos e para os poemas mais contemporâneos que ele produz, o poema em videoclipe, divulgado pela internet e por CD. Comecei a notar como, a partir de uma coisa tão contemporânea, a gente consegue ver ecos do passado, ecos dessa relação entre texto e imagem. Comecei a querer entender isso, voltando, fazendo uma viagem genealógica através dos poemas dele. Comecei a tentar pensar mesmo sobre o modo de produção e de recepção dos poemas de Augusto de Campos.

Eu vou falar um pouco sobre o meu sumário, para vocês verem como fui pensando, qual foi a minha linha de pensamento. A primeira coisa que eu fiz na minha dissertação foi apresentar um clipe-poema, falar sobre um clipe-poema que também tem uma versão no papel, chamado "cidade / city / cité". Eu falo do poema, mostro como é contemporâneo, como a poesia em videoclipe está dentro do espírito da nossa época e como, ao mesmo tempo, isso pode levar a gente para uma viagem para o passado. Até Horácio, realmente, e até antes, até os primórdios da escrita mesmo, que nasceu pictórica. É uma coisa supercontemporânea, que contém nela mesma ecos do seu próprio passado. Não é algo que surge do nada, que apareceu, contemporâneo. Está carregado de historicidade.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: E, segundo eles mesmos, na *Teoria da poesia concreta*, já Símias de Rodes tem aquele poema.

Cristina Monteiro: É, exatamente. É mesmo. Aí vou para o passado, começo falando da escrita, que começou como desenho, remetendo a objetos concretos. Falo depois um pouco sobre os ideogramas chineses, que têm tudo a ver com o tipo de montagem, o tipo de produção dos poemas dele. Por causa da questão do choque, da formação de um terceiro termo. O próprio tipo de composição que eles fazem nos poemas tem a ver com o tipo de composição dos ideogramas. Extratos que se relacionam e formam uma outra coisa. Falo sobre os hieróglifos egípcios e, depois, da mudança com a entrada do alfabeto. Não que aí tenha acabado essa relação entre texto e imagem, mas ela mudou. Óbvio, não existe a imagem no alfabeto, a não ser que seja algo poético e endereçado a fazer um signo arbitrário ter uma certa semantização. Isso a gente faz muito na literatura, na poesia, mas, de qualquer forma, o alfabeto não tinha esse caráter pictórico.

Então mudou, a relação entre texto e imagem continua, mas de uma outra forma. Que forma? Bom, agora a gente entra em toda tradição do *ut pictura poesis*, que vem desde Horácio e que toda Antigüidade já discutia, que é, como falei no começo, uma idéia de que a pintura corresponde à poesia e que a poesia corresponde à pintura. Corresponde como? A esse respeito eu falo de Platão, na questão da *mímesis* e um pouco das iluminuras medievais, mas paro e me expando mais, entrando no Barroco. O Barroco foi um período em que o *ut pictura poesis*, em que essa junção entre poesia e pintura ficou bem mais forte. Por quê? Qual era o tipo de relação do *ut pictura poesis*? A poesia tinha uma energia visual, quer dizer, através de metáforas e através de recursos retóricos eles tentavam fazer a poesia ter uma clareza tão grande que fosse visual, que permitisse ao leitor formar imagens em sua cabeça. O poema "colocava diante dos olhos" aquilo que ele queria dizer. Por isso era como uma pintura. Queriam pintar imagens, pintar quadros através da poesia. A pintura, ao contrário, tinha uma narratividade muito grande. Através de recursos alegóricos, por exemplo, eles racionalizavam a pintura. Você praticamente lia a pintura. Via um quadro e aquele, quando contava uma estória, tinha traços alegóricos que remetia a idéias. Então uma coisa se confundia com a outra. Isso acontece até mais ou menos o século XVIII, a tradição do *ut pictura poesis*, essa relação entre texto e imagem. No século XVIII começaram a surgir as idéias sobre estética. Antes disso, por que a pintura e a poesia, na tradição do *ut pictura poesis* queria tanto convencer, queria tanto "colocar diante dos olhos", ou então, por que a pintura queria narrar uma estória? Porque o texto e a imagem estavam a serviço de uma coisa chamada *mímesis*. O texto e a imagem serviam para representar alguma coisa. Não que fosse só isso. Nunca é só uma

coisa, mas o enfoque estava a serviço da *mímesis*, de uma *mímesis* da representação, servia para representar alguma coisa.

A partir da estética, no século XVIII, quando as idéias empiristas começaram a virar esse jogo, o enfoque sai do objeto representado para o efeito que aquele objeto produz no receptor. Essa foi a grande virada da estética no século XVIII. Eles começaram a pensar não mais no melhor jeito possível de representar alguma coisa – começaram a virar o enfoque para os efeitos que aquela representação pode proporcionar, para como produzir os melhores efeitos. Pensar a recepção, o efeito na recepção.

Aí entra Lessing que, na verdade, foi quem fez surgir isso tudo na minha cabeça. O que ele fez? Ele sistematizou várias dessas idéias que estavam surgindo sobre estética e separou as fronteiras entre pintura e poesia. Fez um trabalho de sistematização. Começou a pensar assim: a pintura é uma arte espacial, então, se é uma arte espacial, o melhor jeito de ela provocar o efeito, o melhor tipo de efeito dela no receptor seria... Pensava sobre a poesia épica, sobre os poemas épicos. A poesia é uma arte linear, em vez de uma arte espacial. Então, assim ele vai delimitando as fronteiras. E o que decorre dessas delimitações de fronteiras? Acontece que você vai entendendo melhor as possibilidades de efeito que cada arte tem em relação ao receptor. Porque você vai entendendo o modo de funcionamento daquela arte.

Bom, hoje em dia. Existe fronteira? Eu acho que a tendência é dizer que não existem mais fronteiras hoje em dia, que poesia e pintura, tudo se mistura. Acredito que haja fronteiras, que elas existem, porque a gente sabe muito bem como provocar certos efeitos a partir de uma arte ou de outra. Só que a gente pode ultrapassar essas fronteiras. A gente faz o que quiser com elas, a gente tem passaporte livre. Mas a delimitação das fronteiras foi muito importante porque deu a possibilidade de a gente entender realmente como melhor trabalhar com cada uma das artes.

Bom, agora vamos passar para alguma coisa mais prática. Aí eu comecei a estudar, a partir desse histórico todo, como é a relação entre texto e imagem nos vídeo-poemas, quer dizer, primeiro nos poemas e depois nos vídeos e clipes-poemas do Augusto de Campos. O Augusto de Campos mesmo, estou falando dele, não vou entrar no âmbito do concretismo e da poesia concreta. Mas, desde a época do movimento concreto, ele sempre conseguiu transformar o papel em suporte virtual para o som e para o movimento, que é o que ele introduz com os vídeo-poemas. Então, por exemplo, aqui – eu vou colocar uma transparência.

O título desse poema é "Poema-bomba". Foi, primeiro, apresentado no jornal, na *Folha de S. Paulo*, nessa configuração. Como eu falei, o som e o movimento já estão latentes aí. A gente pode ver esse poema como uma "tomada" de um filme. Até pode pensar em Eisenstein: tudo concentrado em uma tomada, que contém latente o desenvolvimento todo que ele vai fazer desse poema. Quer dizer, já está aí, já tem uma idéia de movimento, já está virtualmente aí o movimento.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: E ele cita Sartre e Mallarmé.

CRISTINA MONTEIRO: E ele cita Sartre e Mallarmé, exatamente.

CRISTINA MONTEIRO: Porque ele falava que o poema é a única bomba, o poema seria a única bomba, não é isso?

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: É, é. Ele cita muito Mallarmé: "Je ne connais pas une autre bombe qu'un libre" e "Le poème est la seule bombe", Mallarmé via Sartre.

CRISTINA MONTEIRO: De novo: isso remete, ecoa o passado. O que é uma coisa que eu acho superlegal. Nesse caso, nem é muito contemporâneo, se bem que é, foi feito acho que na década de 1980...

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: 87. Versão computadorizada, 93.

CRISTINA MONTEIRO: Pois é. Aí depois computadorizou. Bom, vamos ver. Como eu falei, já continha latente todas essas possibilidades de transformação

em vídeo. Até o Augusto de Campos fala em um livro chamado *Poesia visual – Vídeo-poesia*, do Ricardo Araújo. Vou citar: "O que a gente observa é que há uma compatibilidade muito grande entre esse tipo de sintaxe espacial, mais reduzida, que foi o modelo, digamos assim, das experiências da poesia concreta e a linguagem do vídeo." Já tem essa compatibilidade. Já estava latente.

Agora, a partir dessa relação, vamos pensar na produção. As possibilidades tecnológicas abriram um outro campo para um poeta que, na verdade, sempre foi de vanguarda. Por mais que o Haroldo achasse que já não existe mais vanguarda.

O Augusto de Campos está sempre além, está sempre um passo à frente, ele é superinovador. Conforme foram surgindo as possibilidades tecnológicas, ele foi trabalhando e transcriando os seus poemas. Tem poemas holográficos. Em um vídeo que a gente tem, "Os poetas de campos e espaços", eles mostram quando passaram poemas a *laser* nos prédios de São Paulo. Então eles estão ligados às novas tecnologias. A partir das possibilidades que o computador promove para alguém tão interessado em estar sempre caminhando junto com o seu tempo, ele começou a produzir poemas para o computador. Antes do computador, ele produziu poemas em vídeo mesmo. E, depois, passou para o computador.

Uma coisa que fiquei pensando foi o seguinte: um tipo de poesia tão rica e tão cheia de coisas, se se transformasse em vídeo, quer dizer, se realizasse as latências dos poemas, será que não perderia seu encanto? Mas acho que não. Porque, conforme mesmo diz Augusto de Campos – é um poema dele, isso que vou falar agora –, "poesia é risco". Ele arrisca, arrisca e se dá bem, porque não ficou uma coisa boba, não é uma mera sonorização e movimentação dos poemas. Ele faz poesia em som e em movimento também. Então, uma das soluções para não ficar simplesmente uma sonorização e movimentação e perder a graça é um processo que eles já vinham fazendo mesmo antes da questão do vídeo, que é a transcriação intersemiótica, a tradução entre signos. Essa é uma das soluções. Então, a gente vai ver, os poemas não ganham apenas som e movimento, mas eles são desdobrados, são semantizados em som e movimento.

Eu vou colocar uma outra transparência, um outro poema para a gente ver isso.

Onde quer que você esteja
Em Marte ou Eldorado
Abra a janela e veja
O pulsar quase mudo
Abraço de anos luz
Que nenhum sol aquece
E o eco(oco) escuro esquece

Essa é a primeira forma do poema “O pulsar”. Esse poema foi também trabalhado em vídeo, mas, primeiro, ele teve a seguinte versão visual:

Olha só que interessante: isso não é simplesmente uma imagem do poema. Isso é uma transcriação do poema em imagem. Por quê? Bom, as palavras, provavelmente, estão no lugar de estrelas: “Abra a janela e veja.” Mas uma transcriação parte não de uma tradução literal, não da fidelidade, mas de traços. Traços de semelhança e de diferença. Você transcria ou para uma outra língua ou para um outro signo, quando for intersemiótico.

Então, o poema “O pulsar”. A primeira coisa que a gente pode notar é que cada “o” é uma circunferência. Ele transformou em uma circunferência. E cada “e” ele transformou em uma estrela. A circunferência começa no poema pequenininha e termina enorme. O jogo da estrela é o oposto. A estrela começa grande e termina no “esquece”, em um pontinho de estrela. Primeiro, a gente já vê a partir daí mesmo essa transcriação do próprio título do poema, da própria idéia do poema, do traço do poema: o pulsar entre uma coisa e outra. O que começa pequeno termina grande, o que começa grande termina pequeno. Isso é um jogo que vai pulsando o tempo todo. Outra coisa: não sei se vocês repararam aqui, na primeira versão, que tinha um probleminha entre o “eco” e o “oco”. Na primeira versão ele não tinha muita solução, ele queria falar de duas coisas ao mesmo tempo e usou o parêntesis. Agora, aqui tem uma solução: o “oco” tem uma estrelinha no meio. Então, ele consegue, através da forma visual, concretizar uma coisa que, na verdade, na primeira versão era impossível de ser concretizada. Ele fez o melhor possível, mas aqui ficou perfeito. O “o” e o “e”, o pulsar

do “o” e do “e”. E outra coisa, a circunferência, para o que ela aponta? Aponta para si mesma. É um movimento para dentro. Uma estrela, ao contrário, é um movimento para fora. De novo, o pulsar, a idéia do pulsar, o traço, a idéia mínima está transcriada em forma visual aqui, de várias maneiras.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: E esse ponto é o ponto em que, no universo de aproximação e afastamento, eles se encontram nesse exato ponto. Porque ele está em um movimento de aproximação e afastamento. Para o leitor, ele está imerso dentro desse universo.

CRISTINA MONTEIRO: Exatamente, isso mesmo. E aqui é exatamente esse ponto de encontro. E ele passa isso para o vídeo. Vamos ver.

VERA LINS: O vídeo ainda tem mais, porque tem a voz.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: E cada estrela tem um tempo. Eu nunca tinha visto, eu vi agora e achei tão legal o tempo!

CRISTINA MONTEIRO: Primeiro eu vou passar para vocês o vídeo do “Poema-bomba”. Toda a latência dele foi transformada, e o poema explode na nossa cara. Depois “O pulsar”.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Eu gostei da música do Caetano, “Objeto não identificado”, no meio. “Eu vou fazer uma canção de amor”. O objeto não identificado, o disco voador.

CRISTINA MONTEIRO: A questão do som do “o” e do “e” é muito importante, porque, de novo, é uma transcriação. O “e” foi construído em um ré agudo e o “o” em dó grave. Então, de novo, o pulsar. Tudo transcriado. Ele trabalha de um jeito muito bom mesmo. O movimento também, de novo, passa palavra por palavra pulsando, até formar todo o poema como ele é em sua forma visual.

A questão da estética sobre a qual eu falei: o *télos*, a finalidade da arte não é mais extrínseca, não está mais fora dela. Nessa fase que a gente está vendo, ela não está mais querendo representar nada. A *mímesis* começa a mudar. Aí a gente não vê mais a representação de uma coisa, a gente vê uma apresentação. Aí eu falo das idéias do Luiz Costa Lima sobre a *mímesis* da produção. O que seria a *mímesis* da produção? Em vez de estar exclusivamente representando alguma coisa, o objeto se apresenta. Então, cada extrato, cada possibilidade dessas: visual, sonora, uma coisa aponta para a outra. Na verdade, todos os extratos apontam para uma relação entre eles. Para a sua produção. Ele se

mostra, ele se expõe. A *mímesis* deixa de ter a intenção de somente representar alguma coisa para ser uma *mímesis* da produção, ou seja, uma *mímesis* que apresenta a sua produção, ela se mostra para o leitor. Eu escrevi uma frase aqui: "Os seus extratos apontam para a sua produção e a sua concretude fala." Fala por ser concreta, ela se mostra.

Agora vou falar sobre a recepção. Os clipe-poemas de Augusto de Campos, ou os vídeo-poemas, ampliam os estímulos perceptivos. O primeiro tipo de recepção é uma recepção sinestésica. Você vê mil informações chegando à sua cabeça. Eu vou citar o Canevacci, porque, na verdade, essa configuração tem muito a ver com os videoclipes contemporâneos, com as artes de hoje em dia e a propaganda. Então, citando Canevacci: "Cada fração sincrônica que pode ser isolada do contexto narrativo diacrônico particularmente da mídia mais agressiva e contemporânea como da publicidade e de videoclipes, contém em si um número de códigos muito superior a qualquer meio de comunicação até aqui conhecido. E o expectador se acostuma, aliás, desenvolve suas capacidades perceptivas e decodificadoras, o que o coloca em uma situação altamente ambivalente em relação à mensagem." A primeira coisa que a gente sente quando vê o poema é... Nada. Você tem um monte de informações e tem um *insight* da obra, uma percepção, mas não decodifica assim imediatamente. Aí, em um segundo momento de reflexão, aí sim, o receptor consegue fazer uma montagem intelectual daquilo que ele viu. Vai entendendo, vai vendo devagar, vai reparando e aí vai compreendendo. Na verdade, tem vários níveis de recepção. É uma obra aberta, de estrutura móvel, o fruidor pode movimentá-la, concretizar, no ato da recepção, alguns dos seus sentidos latentes. Outra vez, voltando para a *mímesis* da produção: a *mímesis* da produção mostra as estruturas e as relações entre elas. Mostra a produção. Só que ela conta com o receptor para acabar de construir o poema. Ao mesmo tempo, os poemas de Augusto de Campos são extremamente abertos, quanto menos fala, mais deixam a dizer, deixam a pensar. Ainda mais se for um poeta muito bom, que consegue concentrar tudo numa coisa pequena, como ele faz. Isso abre para a recepção. Falar menos abre para a gente falar mais sobre os poemas. E a recepção também aponta para a produção. Tem uma inter-relação entre produção e recepção. Porque o poema exige do receptor. Ou não, porque também você pode, simplesmente, assistir a um vídeo desses e se divertir. Tem vários níveis de recepção. Se você não tem interesse ou um *background* que permita interpretar ou fazer leituras grandiosas, você pode se divertir, porque é interessantíssimo. Até hoje, em todos os lugares em que eu mostrei esses poemas, todo mundo adorou, querem saber qual é o *site* dele. São vários níveis possíveis de recepção.

Outra coisa que o Luiz Costa Lima diz é que na *mímesis* de produção o objeto não é pré-constituído. A gente estava falando antes da *mímesis* de representação. Se você vai representar alguma coisa em uma obra artística, aquela coisa já existe, já é constituída. O Luiz Costa Lima fala que, na *mímesis* de produção, o objeto não é pré-constituído, mas constituinte. Constituinte porque depende muito da recepção, ele está sempre podendo se constituir, se formar a partir da recepção, já que ele se mostra e pede para ser construído.

A última parte do meu trabalho é um questionamento sobre esse tipo de poesia. Qual o espaço da poesia no império das tecnologias e dos meios audiovisuais? Outra transparência. Esse é um poema que Augusto de Campos fez para Mallarmé, intitulado "Le tombeau de Mallarmé", "O túmulo de Mallarmé".

Primeiro a gente tem um monte de "t"s, como se fossem cruzes.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Cruzes ou antenas.

CRISTINA MONTEIRO: Exatamente. As antenas viram cruzes. Então você lê e pensa: a morte da poesia através da audiovisualização. E foi Mallarmé quem começou, com seu "Um lance de dados", com essa outra visão de texto e imagem, essa junção de texto e imagem. Então o precursor disso tudo fez seu próprio túmulo. E isso parece uma caixa de televisão, mas também um caixão, com Mallarmé dentro, cheio de cruzes. A primeira coisa que você pensa é que ele está questionando, falando que a audiovisualização acabou com a poesia, acabou com Mallarmé, justamente com o precursor desse tipo de coisa. Mas lógico que a gente pode ter outra leitura, porque as coisas não são, principalmente com Augusto de Campos, uma coisa só. Então, qual a outra leitura? Se estivesse acabado, o poema não estaria aqui. Então não acabou. A poesia se transformou: "Ninguém mais te lê"? Te lê, a gente está lendo – e vendo ao mesmo tempo. As cruzes viram antenas de TV, como o Cacá falou. Ao mesmo tempo que são cruzes, os "t"s podem remeter às antenas de TV. Através das antenas de TV e através de seu próprio caixão, Mallarmé está sobrevivendo, está renascendo.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Parece um corpo.

CRISTINA MONTEIRO: É, parece um corpo também.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Na oralização que ele faz, ele remete: "têtêtêtêtê". No disco.

CRISTINA MONTEIRO: Agora em vídeo.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: “Te lê”, “TV” e “te vê”.

CRISTINA MONTEIRO: É o que eu digo, as possibilidades de leitura dos poemas do Augusto são incríveis, porque eles têm uma abertura impressionante. Mil vezes eu estou apresentando, e as pessoas falam: “e também tem isso e isso” e eu não tinha notado e eu estou estudando isso há um tempão. Tem sempre mil possibilidades.

VERA LINS: Mas é boa essa autocrítica, porque isso faz parte do próprio procedimento dele.

CRISTINA MONTEIRO: É verdade, isso mesmo. Então, mais uma vez, agora no vídeo, Mallarmé renasce de novo, como fênix, das cinzas e na TV, onde o poeta falou que iria tudo acabar. Tudo acabar. Aí a gente pode pensar também em “acabar” não como fim, “acabar” como transformação.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Mas também ninguém tem esse vídeo. Quando uma vez passou foi, meia-noite e meia!

VERA LINS: E a TV que se vê é a TV que mata Mallarmé, com certos programas, e toda a ideologia dela.

CRISTINA MONTEIRO: É verdade, mas, ao mesmo tempo, a possibilidade existe.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Passou na TV Cultura.

CRISTINA MONTEIRO: Tudo bem que é só à meia-noite, na TV Cultura, mas, sinceramente, eu já apresentei isso para muita gente, e fica todo mundo apaixonado. Falta mesmo é interesse de divulgação. É óbvio que não interessa às grandes emissoras, mas é apaixonante, as pessoas realmente se interessam. Acho que com uma divulgação, seria um jeito de trazer as pessoas de volta para o gosto da poesia, para procurar: “Quem é Mallarmé? Ah, vou ler.”

O que Augusto de Campos faz? Ele vê isso tudo que está acontecendo, a audiovisualização matando a poesia, ele se espanta com isso, ele critica isso, mas ele aproveita isso. Ele não fica só criticando e se lamentando em clãs, ele vai lá, no campo do “adversário”, pega tudo o que ele pode proporcionar e faz o que é possível. Ele atualiza a poesia dele e usa as armas do adversário. Então, eu acho o seguinte: que um público que hoje em dia o que mais quer são *fast-sensations*, tipo *fast-food*, emoções rápidas, pode se interessar. Com certeza, vai se interessar. Só que, a partir daí, de repente até – bem isso pode ser um pouco

de utopia, sei lá – pode trazer de novo até para o objeto livro os leitores que não existem por enquanto. Então é isso.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: A minha leitura vai ser bem diferente, inclusive vai ser diferente até das leituras que eu faço, que são leituras mais poéticas. Eu gostaria até de fazer uma leitura assim do Augusto, mas eu vim aqui para fazer uma coisa que não passa muito do didático. Eu gostaria que levasse as pessoas a lerem o Augusto. Tanto que eu não vou usar nada visual, porque eu quero que fiquem exatamente as palavras. Por isso eu me recusei a mostrar qualquer visualidade, porque eu acho que os poemas dele criam tanto problema com a leitura... Primeiro você tem que decifrar o que está escrito. Você leva horas, às vezes, para tentar não entender o que ele diz, mas aquilo que está escrito. Porque ele embaralha de uma maneira que exige tamanha concentração do leitor, que eu preferi somente ressaltar exatamente as palavras, como ele diz. Então o que eu vou fazer aqui fica dentro do que Lessing fez, vou recolher, vou reunir uma série de coisa para que leve as pessoas se não a gostar, pelo menos a entender. Meu objetivo aqui é que ele seja lido, estudado e entendido, ao menos. O que é o contrário do que o Álvaro colocou do Leminski. Na fala do Leminski, o Álvaro disse que o Leminski era cada vez mais lido, cada vez mais entendido e cada vez mais estudado. E a gente tem aqui um poeta que é o contrário: ele não é lido, ele não é estudado e ele não é entendido. Eu não conheço ninguém que goste de Augusto de Campos, a primeira pessoa que conheci é ela aqui. E nunca encontrei ninguém que goste. Eu gosto porque eu acho que desde que eu tinha dez anos a minha irmã me apresentou o "ovonovelo" e, para mim, é uma coisa que já é natural, já está incorporado, não teve problema de distanciamento e de uma coisa crítica. Então o que eu gostaria de colocar aqui é para desfazer alguns equívocos em relação ao Augusto de Campos. Eu quero mostrar outro lado de Augusto de Campos. O primeiro é não colocá-lo como poeta concreto. Primeiro que a poesia concreta está acabada, morta. Acabou a poesia concreta, a poesia concreta se define em quatro partes constituídas até a metade dos anos 60. Vai da metade dos anos 50 à metade dos anos 60. Tem as fases pré-concretistas, primeiro eles começam a publicar os livros pelo grupo de poesia de São Paulo, vinculados à geração de 45. O que cria um equívoco que o Haroldo de Campos chama de cronologia tabelioa, que é colocá-los também na geração de 45, junto com o João Cabral. Se você pega a *Enciclopédia da literatura brasileira* do Afrânio Coutinho, vai lá na geração de 45, está lá: Ferreira Gullar, João Cabral, Augusto, Haroldo e Décio Pignatari. Embora o Décio e o Haroldo tenham publica-

do seus livros pela primeira vez pelo Clube de Poesia da geração de 45, o Augusto, não. O Augusto não publicou com esse pessoal. E uma das primeiras fases do Augusto anteriores são umas fases ainda pré-concretas, que ele vai usar palavras coloridas e tal e ainda não é o concretismo. Então nós poderíamos ver quatro fases na poesia concreta. A primeira chama-se a orgânico-fisiognômica, que são construções quase modelares de *mímesis* do objeto. Palavra puxa palavra, cujo exemplo principal é o "ovonovelo". Essa é a primeira fase. A segunda fase é uma geométrico-isomórfica, que é a relação com o objeto que a gente vê o tempo tensão, as palavras em tensão no espaço geometricamente dispostas, numa forma matemática, assim como o "Ara a terra", que fala da divisão de terra no Brasil e fazendo uma *mímesis* também do próprio arado na terra. A terceira fase, que aí já começa a se distanciar do concretismo, é chamada salto participante, em 1961, já na transição do João Goulart para o Jânio Quadros e, inclusive, num adendo ao manifesto da poesia concreta, eles colocaram a célebre frase do Maiakovski que diz: "Sem forma revolucionária não há arte revolucionária." Aí, para responder às propostas dos centros populares de cultura e também do neoconcretismo, que se distanciou deles exatamente por um sedentarismo, eles vão fazer poemas referentes à problemática brasileira daquela época. Lembremos que o Antônio Cândido demarca também os anos 50 – como a tomada de consciência do subdesenvolvimento no Brasil. Porque até então tinham aquela visão de Brasil como país novo que haveria de concretizar a imagem do europeu. E é nessa fase aqui de 61 que eles dão o chamado salto participante, que seria uma terceira fase, que tem "fome de servidão" e aquela coisa toda. E a quarta, que seria basicamente a última fase, seriam os poemas códigos, poemas semióticos, cujo exemplo principal é o poema do Augusto de Campos chamado "Olho", que é todo de recorte de olhos, de bocas também. Tem olho de Elizabeth Taylor, tem boca de Brigitte Bardot, formando um ícone, uma forma triangular que chega até a uma placa de trânsito, que, acho, é "passagem proibida", não sei o que é, não consegui ver de perto. E o interessante é que o Caetano, em "Tropicália 2", vai pegar esse poema e vai fazer a música chamada "Quem". O Caetano retira de várias gravações da música popular brasileira alguém cantando só essa palavra "quem": Carmen Miranda, "quem", João Gilberto, "quem" e faz uma colagem também, que ele diz que surgiu exatamente do poema "Olho". Então, essas quatro fases estão acabadas historicamente.

O que o Augusto de Campos faz, hoje em dia, a gente não pode denominar de concretismo. Concretismo *ipsis litteris* é aquela forma que foi feita lá nos anos 50. O que a gente vê hoje em dia é o Arnaldo Antunes, de certa

forma um epígono, refazendo umas questões com a imagem e com a visualidade que é outra coisa do que a chamada poesia concreta.

Outra coisa que eu vou discutir aqui: sempre colocam Augusto de Campos como um – eu ia falar poeta, mas ele mesmo não se vê como poeta, ele diz que faz despoemas –, um artista da palavra que sempre está ligado à espacialidade. A minha leitura é pela temporalidade. Por isso eu quero que sejam ouvidas as palavras dele. E exatamente para mostrar uma outra coisa que não é fundamentalmente uma preocupação primeira com a forma. Ele parte visualmente de algumas coisas para depois chegar à forma. Ele nunca parte da forma em si. Então, o fato de ele ter uma predominância de traços visuais ofusca e eclipsa muito a leitura do que realmente ele fala. Porque fica tão estonteante aquela forma visual que não se vê realmente. O que eu quero que se atente aqui muito mais é para essa forma. Eu gostaria de começar citando Paul Valéry, que ele traduziu em livro chamado *A serpente e o pensar,* dos cadernos de Valéry: "Meu princípio literário é anti-literário." Então nós temos aqui uma pessoa que cria um problema com a literatura, ela não lida com a literatura, mas com algo que, obviamente, está ligado à literatura. Ele diz anti-literário, no caso do Valéry. Lida com artes plásticas e música. Eu diria muito mais com a música do que propriamente com as artes plásticas. O fundamental do Augusto de Campos é a música. Sempre foi, desde *Poeta menos,* com a sua melodia de timbres de Webern. Mas chegaremos lá.

Bom, o Haroldo de Campos, ao falar sobre Oswald de Andrade, vai falar sobre a poética da radicalidade. E é exatamente esta poética da radicalidade que é a mesma de Augusto de Campos. E o que Haroldo diz que é ser radical? O Haroldo de Campos vai precisamente citar Marx. E a raiz é a linguagem. A linguagem como um contrato social efetivado na comunicação entre as pessoas. O que ele vai dizer é a consciência real, crítica. O que é interessante é que o Augusto de Campos tem um texto chamado "A moeda concreta da fala". Um dos projetos deles é também serem entendidos. Coisa que eles nunca foram. É um paradoxo. Eles queriam ser entendidos com as regras da comunicação de massa ou do *marketing*, da publicidade. Mas eles jamais foram entendidos. Nem pela direita, nem pela esquerda, nem pelo centro, nem por periferia nenhuma. Então, é interessante que, se escrever implica ser lido e ser entendido, nós temos aqui um poeta que não quer ser entendido. E, no entanto, eu vou selecionar algumas afinidades eletivas que ele traduziu, que marcam a pontuação da posição dele estético-poética. Outra vez, Paul Valéry: "Prefiro ser lido muitas vezes por um só do que uma vez por muitos." Maiakovski: "Quero ser compreendido pelo meu país. Mas, se não for, tanto faz. Passarei

por vocês de viés, como a chuva oblíqua passa." E o Khlebnikov: "Guio as hostes da poesia contra a maré da repressão." Bom, temos aqui uma posição radical, uma recusa à comunicação com o outro na sua mediania, porque ele é do extremo, do escape. Ele quer ir ao extremo, seja na raiz da linguagem, seja até onde der, ao infinito do universo. Ou seja, até que chegue ao nada da linguagem. A questão mallarmaica. Então, o que nós temos aqui? Por um lado, essa recusa também é uma recusa fundamental em obedecer às regras do mercado. Ele se recusa fundamentalmente. Porque Augusto de Campos foi, a vida inteira dele, o procurador do Estado de São Paulo. Ele viveu a vida inteira diferente do Haroldo e do Décio, que viveram no mundo da academia. A tese de doutorado do Haroldo de Campos foi "Macunaíma", orientada pelo Antonio Candido, na USP. O Haroldo foi professor de semiótica da PUC. O Augusto jamais, ele não gosta do meio acadêmico, se recusa a lidar com o meio acadêmico ou com qualquer outro meio que seja da intelectualidade. Então ele se posiciona como um anti-crítico. Ele tem uma posição radical que ele não cede um milímetro. Que continua até hoje. O que eu acho interessante é isso, que ele nunca viveu propriamente da poesia dele, ele faz livros caríssimos, do próprio dinheiro dele.

Então, vamos lá. Então, quando ele diz no poema: "Não me vendo, não se venda e não se vende", é uma poesia que se recusa até a jogar com as regras do mercado. Hoje em dia que a Heloísa Buarque de Hollanda diz no prefácio dela aos poetas novos, que hoje em dia está todo mundo não querendo criar atritos, esse foi um poeta fundamentalmente do atrito. Tanto que eu acho, esqueci de dizer, o nome dessa minha palestra é "O poeta do impasse". Eu preciso dizer isso: "O poeta do impasse." E essa poética da recusa ainda tem o seguinte... Tem outra coisa que ele diz: "Faça o que faça, o que quer que queiram que faça, não faça, faça o que quer." É uma poética da recusa. "Poesia é risco." Então nós temos aí uma negatividade que é fundamental para a poesia dele. O último livro dele se chama *Não*. *Não-poemas*, ele diz fazer "não-poemas". O outro chamava *Despoesia*. Não quer que seja uma poesia. O outro chega além, é o *Viva Vaia*. Ele pede a vaia, é um poeta que não quer ser aplaudido, não quer ser admirado. Tem um outro chamado *Ex-poemas* também. Os livros de crítica, um chama *À margem da margem* e o outro *O anti-crítico*. Aí eu quero citar um poema de um livro dele que se posiciona cada vez mais na radicalidade dele: "Da contra-mão da vida, do beco sem saída, sentir os ossos, ouvir as pedras, quebrar os espelhos até o último round, o último suspiro. Se eu cair, Pound, não caio de joelhos."

Então, essa negatividade a gente vai encontrar historicamente onde? Nas vanguardas. Começa com o Futurismo. O que o Futurismo dizia? "Demolir

os museus, as bibliotecas, destruir a sintaxe, cuspir a cada dia no altar da arte." Então ainda está dentro desse ramo histórico de uma proposta de fazer tábula rasa de tudo o que foi construído. E com o cubo-futurismo russo? Bate na mesma tecla, uma bofetada no gosto do povo. O Dada: a ordem é uma desordem. Agora, dentro da tradição brasileira, que vai ter esse diálogo com as vanguardas européias, o que nós vamos ter? Nós vamos ter uma situação brasileira que é problemática. Como diz o Antonio Candido, aqui nós temos sempre uma dialética do localismo, porque se marca e se demarca com uma atenção ao local: "Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá" do projeto romântico, ou demarca-se, pelo contrário, com o projeto parnasiano, uma tentativa de sermos cosmopolitas com as últimas modas européias. A tensão modernista que vive essa dialética vai se desdobrar ainda no concretismo, embora eu ache que mais para o lado do cosmopolitismo. Mas eu não quero discutir essas coisas aqui. Então, no "Pau-Brasil", a gente já vê essa negatividade na linha das vanguardas. No "Pau-Brasil", tinha no manifesto: "Contra o caretismo, contra todas as indigestões da sabedoria." Dentro dessa situação brasileira que nós vimos aqui, numa posição contrária à tradição da cultura brasileira, de uma sabedoria de Machado. Tem essa marca aqui. Eles também vão por aí. E o Manifesto Antropófago: "Contra a catequese, contra a verdade dos povos missionários." Aí você tem uma vinculação com toda a nossa tradição cultural paulistana. Então essa poética do Augusto é uma poética do impacto, ou seja, aquilo que é impelido contra, o empurrar, a impacto, é o choque. Não quer a admiração. Veja bem, essa poética do contra dele, no último livro dele tem um poema chamado "Preoposições". São inúmeras preposições, todas estão riscadas. Todas. Só vou falar a última frase: "Perante, sobre, sem, per, com, por, contra." A única palavra que não está riscada é contra.

O João Cabral no livro *Agrestes*, dedica o livro ao Augusto de Campos. E fala exatamente no leitor "do contra". E essa recusa e essa poética da recusa desde a tradição da cultura literária brasileira, nós podemos entender isso aí tanto por Antonio Candido como por Sérgio Buarque de Hollanda. O Antonio Candido fala que nós temos uma literatura fácil. Foi uma literatura ligada a jornais de moças, uma literatura feminina, eram aquelas pessoas que liam. E o Haroldo de Campos discorda. O Haroldo de Campos vai pegar os contos que não são tão fácies, mas, dentro do romantismo, se você ressalta Sousândrade como difícil, o Sousândrade é uma exceção. O resto é mediano. Nosso Romantismo não tem um extrato de linhagem européia. Bom, em relação a *Raízes do Brasil*, esse posicionar-se contra, no caso, a tradição da literatura brasileira, o Sérgio Buarque de Hollanda fala o seguinte: a cultura, ela pro-

vém, nas suas raízes, da cultura ibérica. A cultura ibérica tem como um traço fundamental para Sérgio Buarque de Hollanda um desapego ao trabalho – o que vem a ser diferente do projeto do hemisfério norte, que era já um projeto de civilização, seja daqueles que foram expulsos dos campos na Inglaterra ou dos problemas religiosos. Já tem um programa de gerenciamento econômico, que vem lá da elite burguesa, que vem de um desapego ao trabalho e à tradição de considerar não somente o trabalho braçal e servil como uma coisa menor. Daí a valorização de um discurso que é o falar bonito, falar rebuscado. O Paulo Prado, no prefácio do *Poesia Pau-Brasil*, vai chamar isso da eloqüência da louca e roçagante, que é a tradição que todo o modernismo vai colocar abaixo. Que é a nossa tradição toda, que achamos que falar bonito significa inteligência. E o Sérgio Buarque de Hollanda vai dizer que isso não é apreço ao intelecto, que é um apreço meramente a uma distinção social de uma elite que quer se diferenciar da classe trabalhadora com um falar que não quer dizer absolutamente nada. E isso vai impregnar toda a nossa literatura. E mais ainda, nós podemos ver isso com o que o Antonio Candido fala a respeito da tradição de auditório, que nós não tivemos uma literatura sempre feita mais para ser ouvida do que ser lida, e isso aí a gente tem no interregno entre Barroco e Arcadismo, aquelas academias – Academia dos Seletos, Academia dos Felizes, Academia dos Esquecidos, que eram reuniões sociais que se encontravam para louvar os que eram poderosos na época. Era justamente uma poesia do efeito sonoro, mais do que se diz. E se a gente pega o Castro Alves, Castro Alves é isso, o Castro Alves é uma poesia do púlpito, a poesia da força da palavra, não a poesia da leitura. Então o que nós temos nessa poesia do contra? Exatamente uma poesia da síntese, da contenção e da brevidade. Quanto mais poeta, menos dizer. O Sérgio Buarque de Hollanda vai falar da linhagem da ordem dos ladrilhadores. Foi exatamente o nome da minha dissertação de mestrado. Eu chamava isso uma linhagem da linguagem. Essa linguagem de poetas que usam muito menos a chamada inspiração do que a construção mental. Seja a montagem cinematográfica do pedreiro Oswald de Andrade ou do engenheiro Cabral ou dos arquitetos concretistas. Nós temos aí uma linguagem que não só começa com eles, vem desde antes, se você pegar Sousândrade, é toda uma linhagem que é exatamente o oposto dessa tradição verborrágica de falar muito, cujo exemplo maior, que vai ser atacado pelos modernistas, é o Olavo Bilac. E o Coelho Neto, que vai dizer, em 1924, "Eu sou o último heleno". Então ainda entra dentro dessa tradição aí. Então quero voltar ao Futurismo. O Futurismo diz o seguinte: "Um espaço branco..." Para a gente entrar agora na questão da temporalidade que vai falar sobre a música.

Futurismo: "Um espaço branco, mais ou menos longo, indicará ao leitor as pausas ou os sons mais ou menos longos ou em tensão." Ora, aqui a gente já está em Mallarmé. Mallarmé é a figura fundamental para Augusto de Campos. Não se pode ler Augusto de Campos sem entender Mallarmé. Porque Mallarmé é o que funda não só a poética de Augusto, mas de todos os concretistas. Embora o Pound vá ser a figura que vai modelar a chamada, vamos dizer assim, formação cultural deles. Aí eu quero citar aqui de novo a poesia que foi lida ali: "Ah, Mallarmé, a carne é triste e ninguém te lê. Tudo existe para acabar em TV." Mas não é só isso. E o que ele diz, fundamentalmente, tem sempre um resquício mallarmaico. O branco, a página, o suporte: isso tudo, a partir de Mallarmé, também é um dado significativo. Não é meramente um dado formal. Você não pode ler Mallarmé, achando que o branco só está ali e é apenas um dado meramente decorativo. Aquilo ali, principalmente dentro do simbolismo, aquilo ali tem um sentido. E no *Lance de dados*, no prefácio, Mallarmé diz o seguinte: "Evita-se o relato: uma pauta, uma partitura em doação." Mallarmé já dá o toque. Ele está relacionando poesia à música, o que é fundamental para o Augusto de Campos.

É interessante que o Pound, ele relaciona poesia com música e ele não considera Mallarmé. Como eu falei aqui, o fundamental do Augusto de Campos é a música. Em um livro pré-concretista do Augusto, chamado *Poeta menos* – como eu não quero usar nenhum exemplo visual, eu não vou poder mostrar –, o *Poeta menos* são vários poemas que têm o que a Flora Süssekind vai chamar de células temáticas. Várias cores. Essas cores seriam como uma espécie de uma pauta de oralização em conjunto com várias vozes, e aquelas cores designariam uma espécie de leitura musical. E é inspirada na melodia de timbres de Webern, como eu falei. O Augusto vai fazer um livro sobre John Cage, e o último livro dele chama *Música de invenção*, só sobre poetas vinculados à música erudita de vanguarda. O Augusto também escreveu um livro sobre música popular, chamado *O balanço da bossa*, que não é só sobre a Bossa Nova, mas também sobre o Tropicalismo. O Augusto de Campos foi o primeiro a escrever sobre o Caetano Veloso em 1966, num artigo chamado "Boa Palavra", sobre música popular. O Caetano não tinha feito a Tropicália, e o Augusto já tinha observado que ali tinha alguma coisa. Interessante isso que, ao mesmo tempo ele lida com a música de vanguarda e, já nos anos 60, ele estava de olho na música popular, assim como ele adora o Lupicínio Rodrigues.

Bom, voltando ao Valéry. Valéry diz o seguinte: "Mas, de fato, quem fala em um poema? Mallarmé queria que fosse a linguagem ela mesma." Essa é a proposta da recusa radical desse poeta do impasse, que é o Augusto. E o

Arnaldo Antunes, na orelha do livro dele *Não*, diz o seguinte: "Entre o falar e o calar, seus poemas parecem dizer o indizível. Por não tentar dizê-lo, mas realizá-lo através da linguagem." Obviamente que a gente está dentro do Mallarmé aqui. E o que é interessante é que a obra do Augusto é sempre vista sob a ótica da espacialidade. E é interessante que ela veio falar aqui da imagem, e eu não vou falar nada da imagem. Eu vou falar exatamente da temporalidade. A partir de um texto da Flora Süssekind, que eu acho que é uma das pouquíssimas pessoas que estudou o Augusto de Campos. Foi publicado até no caderno "Idéias". Foi publicado no *Jornal do Brasil* e é exatamente isso que eu vou pegar. A Flora vai destacar o fator tempo na poesia do Augusto. Ela parte de um texto do Walter Benjamin, de 1917, publicado aqui numa revista chamada "Análise", que eu não conheço. E ela vai dizendo umas coisas, que é exatamente sobre a questão da pintura ter a característica de ser uma exposição vertical. De ela ter o caráter expositivo, uma verticalidade contemplativa. Um corte longitudinal e que aí teria, então, uma separação tradicional entre artes do espaço como a arquitetura, como a escultura, e as artes do tempo, na qual a gente poderia incluir aqui a poesia, se a gente pensar na poesia, não na métrica, mas na sonoridade dela, como era no início. E a pintura, o que é, o que vigoraria na pintura? Seria uma destemporalização, ou seja, uma espécie de um hiato, que se congela, e ali não tem a passagem do tempo. O tempo está parado. Teria uma representação pictórica dessa imobilização do tempo, uma afirmação do caráter estático desse tempo. Fora dos desgastes, das ranhuras em que a gente está submerso nesse tempo. Ora, a Flora Süssekind vai dizer que isso é uma tentativa de obter um realismo pictórico. Isso não é inerente às artes visuais. Isso é um procedimento puramente estético. Lembremos que o próprio cubismo, ele é uma tentativa também de realismo espacial. Essa ótica cambiante, pluriprismática, diante de um objeto que é visto de várias divisões, ainda é uma tentativa dentro do realismo de abordar na biplanaridade da tela a tridimensionalidade de um objeto. O Marcel Duchamp vai falar sobre a arte retiniana, que ele é contra. Essa arte que é feita para ser vista através da sensação dos sentidos da visualidade que vem desde o Renascimento com a perspectiva colocando o homem nesse centro. Nós já temos um outro processo que é o processo de criação do Marcel Duchamp, que é o processo mental. E é o jogo de xadrez. Esse jogo, ele quer mais é colocar em questão não somente a arte, mas tudo. O Augusto, segundo ainda a Flora Süssekind, ela vai dizer que, por mais que ele use a visualização, essa visualização, ela não é / pode ser vista como uma suspensão temporal. Não é nem espacialização pela estaticidade e não é também um atemporalização. Mas tenta tensionar a fixidez do presente limpo. Então é

um tensionamento entre espacialização e sucessão. Linearidades, verticalidades e horizontalidades, o Augusto está o tempo inteiro jogando com isso – e ainda reflexões sobre a permanência e a corrosão. Há um exemplo aqui de um poema dele: "Rapidalentamente o tempo avança. Fujo de mim e assisto à minha fuga. Aquiles não alcança a tartaruga. Só o tempo não se cansa e, ruga a ruga, o velho mata em si sua criança e as relações entre o instante e o tempo. Como parar esse instante luz que a memória aflora, mas não sabe rever? Amargo este momento a mais que a memória morde, mas não consegue amar. E passas, sim, passa assim a memória, assassinando o momento que pass..." Então, essa temporalidade, ela tem que ser vista muito mais além da questão relacionada aqui pela Cristina, dos ideogramas. A forma, por exemplo, concretista, é uma forma sintético-ideogrâmica, uma leitura conjunta, da *Gestalt* também. E não analítico-discursiva. Se nós pensarmos como Roman Jackobson, tudo aquilo que a problemática teria a ver com as funções da linguagem. Ele fala que a linguagem, ela é fundamentada em dois princípios: na seleção e na sucessão. Evidentemente que ele está dando aí o valor da oralidade da escrita. E ele vai dizer que a função poética é aquela que projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de sucessão. Ora, para ele, a poesia ainda é a fala e a escrita dentro dessa sucessividade. A gente não está mais dentro disso, seja com a poesia concreta ou com a poesia do Augusto.

Nós temos, por exemplo, dentro dessa idéia de simultaneidade, um dos equivocábulos dos neologismos que o Augusto cria chamados "pressauros". O "pressauro" é uma mistura de presente, passado e futuro. Então já existe ali um intercambiamento. Não existe mais a fronteira. No poema "Greve", nós temos uma leitura. Primeiro em uma página transparente está escrito um poema. Por detrás, você vê uma sobreposição, que também é a simultaneidade, você tem que ler simultaneamente. Na página transparente está escrito o seguinte: "Arte longa, vida breve. Escravo se não escreve. Grita, grifa, grafa, grava uma única palavra." Aí você lê, lá atrás, várias vezes repetido: "Greve, greve, greve". E isso é simultâneo. Já não é mais sucessivo. Já não mais falando da sucessividade e da temporalidade, é o que o Ronaldes de Melo e Souza fala em um ensaio chamado "Poesia, filosofia e ciência". A partir de Bachelard, o que predomina é o princípio da complementaridade. Vou fazer aqui uma citação muito longa, mas eu acho que tem que ser lida e entendida, embora, o Ronaldes não fale, em nenhum momento, de Augusto de Campos. Nem sei se ele se interessa. Seguinte: "A realidade do instante é a cifra da dualidade temporal da vida e da morte. Viver o e num instante é cessar de morrer e nascer. A duração é uma interação dialética, uma tensão harmônica de elementos contrários. A

estrutura temporal é um sistema dinâmico de recorrências de instantes dinamizados, que se interpenetram dialeticamente numa continuidade descontínua e numa descontinuidade contínua. O instante poético é uma experiência metamórfica que substitui a sucessividade pela simultaneidade. A horizontalidade pela verticalidade. Constituindo um tempo que já não corre, mas que jorra como uma matéria fervente." Então é que a gente está dentro dessa continuidade descontínua e descontinuidade contínua que é fundamental na poesia do Augusto, é uma outra lógica, ela já não é linear, não é seqüencial e não é teleológica. O que eu chamaria de uma espácio-temporalidade. Nós temos aí então uma unidade dual, o que, na poesia do Augusto de Campos, está presente o tempo inteiro, essas unidades duais entre espaço / tempo, branco / negro – ele usa o tempo todas essas cores: branco e negro – som / silêncio, sim / não, positividade / negatividade, ser e nada. Ora, José Carlos Michelazzo, no seu livro que é de uma teoria heideggeriana, fala isso de unidade dual. Ele fala exatamente sobre a questão do paradigma metafísico, que se junta exatamente sobre essa divisão entre uma questão do plano sensível inferior ao plano do inteligível. Ora, não vamos esquecer que a gente teria exatamente, na sua qualidade a que a poesia está vinculada, a sonoridade e a escrita, que seria exatamente o plano inferior. Ora, o Augusto de Campos é exatamente um poeta da materialidade da linguagem, e o Jakobson fala sobre isso. Mas não é só isso. Ao contrário: o que ele fala são questões muito problemáticas. Por isso é que fiz questão de não mostrar nada da visualidade dele. Para que se tente captar as questões que estão sendo faladas aqui, essa poética de uma angústia diante da brevidade da existência. E, a partir daqui, eu bolei inúmeros poemas dele que tocam nisso, sem me aprofundar mais, mas que levam as pessoas a terem uma outra leitura do Augusto, além dessa questão da visualidade. Então, esse percurso eu denominei o "percurso do impasse". Mas não o impassível. O impassível é aquele que não denota nenhuma emoção, sentimento ou perturbação. Pelo contrário, o Augusto tem, no último livro dele, um poema sobre o coração. E tem um que ele fala: "O meu coração não cabe na minha cabeça."

Cristina Monteiro: "E a minha cabeça não cabe no meu coração."

José Carlos Prioste: É. Então, dentro desse percurso, nós temos a problemática do ser diante do tempo. "Salve céu de mentira, presente no passado, que não muda. O céu do futuro que não mente, o poeta morituro te saúda." Ora, esse poeta diante do tempo, desse enigma, dessa angústia, ele também está diante do universo. "Pó do cosmos, o homem. Um em milhões. Luz, sol,

sobre vasto céu." Esse eu tenho que dizer como é o poema. O poema é todo em fundo negro. Começa a ser lido de baixo para cima. Começa a ser lido aqui e faz um círculo e, quando chega aqui embaixo, que ele fala "pó", quando chega nesse ponto se encontra o céu. E ali no meio está o homem. Então, esse poeta diante do universo, aqui a gente vai entender o célebre verso do Mallarmé: "Solitude, récif, étoile", que é a solidão desse ser diante do universo que só tem uma estrela, esse enigma para o qual o homem não tem resposta nenhuma. Então é a solidão, o silêncio, o nada. E aí a gente remete ao pulsar, não vou nem falar de novo, porque já foi lido aqui demais. Ora, é interessante notar – e eu não fiz aqui nem um estudo disso – a relação do Augusto de Campos com o Simbolismo. Não é só em relação à visualidade que vai marcar muito nas revistas brasileiras, que são todas marcadas por cores, por visualidades, mas a sonoridade, que é fundamental para o Simbolismo, a questão das cores, do branco, do negro, que o Augusto usa o tempo todo. E também por causa do Mallarmé. Mas acontece que essa leitura dele do Simbolismo, ele lê um pouco de maneira irônica. Tem o seguinte poema: "Bem-vindo às catacumbas. Aqui jazem os poetas em suas tumbas. Não dizem o que fazem. No fim do mundo nenhum sol, nenhuma fresta. Que lindo. Nem um só resta, ninguém mais perturba o barulho da festa." O poema é feito todo em cima de tumbas. Então nós temos aí o poeta diante do enigma da existência. E ele tem um poema, chamado "SOS", que é assim: "Ego, eu, J, ich, io, je, jo, I. Nós, sós, pós. Que faremos após? Sem sol, sem mãe, sem pai. Na noite que anoitece. Vagaremos sem vós. Silenciosos. SOS." Isso tudo é feito com fundo negro também. Então, é a solidão diante do nada. A grande questão mallarmaica. "Psiu. Ouve a canção sem voz que vem do fio do vão da foz de seu vazio." O vazio da angústia também diante da morte, que também é uma questão fundamental para ele. "Vidente tentando viver. Sabendo que vai morrer. Tentando não morrer. Sabendo que vai morrer sem saber quando. Tentando viver, tentando não morrer. Sabendo que vai morrer." Então, há inúmeras indagações aí sobre a existência. "Desvão ou desvio do olhar que me desvê. Que bio sou eu? Micro ou macro, *clown* ou clone, sombra simulacro a sonhar um sonho". Agora isso tudo ele coloca dentro de uma metapoética. É uma poesia que discute o próprio limite da linguagem com o dizer desse nada, esse vazio, essa angústia e esse dilema do homem, do ser diante disso tudo.

Ele tem um poema, que começa em azul e vai caindo com um degradê e aí chega à metade, entra num creme clarinho, você quase que não consegue ler no papel. E, por cima, escrito em braile. E o branco vai ficando cada vez mais branco. E nessa parte em braile está escrito assim: "No branco do papel brilham

ex-estrela em braile. Palavras sem palavras na pele do papel." Então a linguagem do Augusto não é com a saída ou a solução, mas é com o próprio impasse. Esse impasse de como dizer o indizível, como solucionar essa angústia diante do nada. E ele vai dizer: "Dói o dia, dói a vida e tudo o que eu toco. Dói o ar e até o silêncio como um soco. Só o vácuo, o vazio, o branco que invoco e só eu ressôo o som sem som que sufoco." Para o lance de dados da vida vendo qual o sentido que resta – isso já são as últimas angústias dele, já se vendo no fim de sua existência. Ele diz o seguinte: "Fim de jogo, acabou a partida. Vivente nato o que fazer da vida fogo fátuo?" Ora, a gente chega então ao sem saída mallarmaico. É um poeta do impasse. Não há como ultrapassar, mas ele vive nessa angústia. É a angústia do poeta. E é engraçado que ele tem um poema chamado "A arte, augústio, augústia", um dos primeiros poemas dele.

Então, eu gostaria de terminar com um poema dele chamado "Sem saída", depois eu vou mostrar a imagem. Só aí eu posso mostrar a imagem final. O que a Cristina, na análise dela, no texto que ela escreveu para uma revista da Pós-graduação da UERJ, ela comentando através do Derrida, seria uma leitura através do indecidível, você não ter... Lembrem-se que a questão da obra aberta surge com o Haroldo de Campos, e o Umberto Eco sempre dizia isso. Aliás, o Umberto Eco escreveu um texto sobre o Haroldo belíssimo, que foi publicado em um jornal da Itália. Belíssimo, homenagem ao Haroldo que eu adorei.

CRISTINA MONTEIRO: Saiu na *Folha*.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Saiu na *Folha*? Muito bela a homenagem do Umberto Eco. Então, eu gostaria de terminar isso porque exatamente esse poema "Sem saída", que chama "Sem saída", ele não tem, como diz a Cristina, uma entrada possível. E já no CD-Rom, que vem no último livro do Augusto, ele começa fazendo uma leitura a partir de um ponto. E é esse ponto que eu vou ler. Mas como eu sou um leitor do contra, eu, obviamente, vou dar a minha leitura também. É uma leitura fora dessa leitura dele. O poema, segundo a leitura seqüencial do computador, é a seguinte: "A estrada é muito comprida. O caminho é sem saída. Curvas enganam o olhar. Não posso ir mais adiante. Não posso voltar atrás. Levei toda a minha vida. Nunca saí do lugar." Isso aqui faz tudo assim, como se fossem signos de um trânsito caótico, não tem saída. A minha leitura é a seguinte, como leitor do contra: "Não posso voltar atrás. Não posso ir mais adiante. A estrada é muito comprida. Curvas enganam o olhar. Levei toda a minha vida. Nunca saí do lugar. O caminho é sem saída." Obrigado.

VERA LINS: Questões, perguntas? Eu queria agradecer a vocês. Duas apresentações bem diferentes.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Tanto que eu fiz questão de não abordar aqui a fase concretista. Não tem nada a ver com isso aqui. Essa leitura é uma leitura pós-concretista. Embora vocês vejam também no concretismo essas tensões e angústias deles desse impasse. Mas, fundamentalmente, o que o Augusto fala, a minha problematização aqui foi essa. Agora, do Concretismo, o seguinte: primeiro nós temos uma fase pré-concretista, que são duas, na verdade. Eu acho isso uma bobagem, negócio de fases, mas é preciso dizer isso para servir para que um Afrânio Coutinho não coloque os concretistas dentro da geração de 45. Como dizia o Haroldo, isso é uma cronologia da tabelioa. Isso é coisa de tabelião. Porque é em 42, é geração de 45. Não é. Embora também os primeiros, nos primeiros livros do Augusto você encontra uma coisa como: "Aurar, amaro, amar, amaro, amar." No primeiro livro dele. Bom, na primeira fase se encontra ainda um Haroldo e um Décio ainda meio vinculados a uma dicção muito nobre, daquela época dos anos 40.

PLATÉIA: Tem versos ali.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Versos, versos, tudinho. E o Augusto tem um soneto, a dicção e o léxico são totalmente nobres. É aquela geração de 45. Nos primeiros livros você encontra coisas que não têm nada a ver com a realidade. Um divagar que você não sabe realmente do que está se falando ali. Eu não gosto. Eu gosto é do Décio primeiro, aquele do Iroquês, que perde a pele e que ele fica vagando, "cadê a minha pele", aquela coisa muito louca. Quem chamou a atenção do Sérgio Buarque de Hollanda. Uma crítica do Sérgio. E nessa fase primeira, antes do Concretismo, do Augusto, é essa do *Poeta menos*. O "Poeta menos" é esse que lida com a visualidade das cores, da melodia de timbres de Webern, que são esses aqui. Foram feitos como oralizações, cada cor seria uma pauta. Como diz a Flora Süssekind, células temáticas, indicações de oralidade. Inclusive esse "Dias, dias, dias", ele foi gravado pelo Caetano. O Caetano gravou isso. Então essa é a fase imediatamente pré-concretista. A fase concretista, que surge na metade dos anos 50, em 56 tem a exposição em São Paulo e aqui no Rio. O "Suplemento Dominical" faz um escândalo, um estardalhaço e aí vira realmente uma problemática nacional. E o Manuel Bandeira vai assistir e faz alguns poemas *à la* Concretismo. Então essa primeira fase é chamada de orgânico-fisionômica, ou seja, vindo de um dos formadores do paideuma deles, que é o Apollinaire, e também o e.e.cummings, mas mais o Apollinaire tem uns poemas em que ele faz uma espécie de *mímesis* do objeto, mas uma configuração que não é isomórfica, é *ipsis litteris* o que é o objeto. Se tem um

poema falando sobre um violão, o formato é um violão. Então nessa fase aqui, orgânico-fisionômica, é a palavra que puxa a palavra. Primeiro tem essa sonoridade "ovonovelo", "novonovelho" e formando uma idéia de ovo. Quer configurar o ovo na forma em que está sendo escrito. Isso é predominado por eles mesmos. Não é alguém que inventou. Tem até a definição por eles mesmos. O orgânico-fisionômico.

A segunda é a fase realmente concretista. A chamada geométrico-isomórfica. Aí são as palavras em tensão previamente no espaço, criando uma geometria.

PLATÉIA: Aí é a terceira, depois do manifesto?

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Não, essa é a segunda, a segunda, de tensão. Isso aqui você tem uma geometrização na qual as palavras dão a idéia de tensão. Então eles fazem uma isomorfia, quer dizer, fundo e forma falam da tensão, mas se organiza essa tensão no espaço, e dividindo entre oposições: com som, sem som. Como o "Ara a terra", do Décio, que fala da terra mal dividida e formula quase sonoramente como um arado de terra: "Ara terra, rara terra, ara a terra." E, ao mesmo tempo, uma terra mal dividida, entre triângulos menores ali. Essa é a segunda fase, que é a fase realmente concretista.

PLATÉIA: É da época do manifesto, da semana concretista?

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: É. Mas um pouquinho depois, porque a semana da poesia concreta é mais ou menos o lançamento, ainda está dentro dessa cópia de fazer, se fala o ovo, faz o ovo. Depois eles não fazem mais isso.

PLATÉIA: E o Bandeira, o que ele escreve não é isomórfico?

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Sim, mas ele já entra dentro do que ficou conhecido como poesia concreta, da fragmentação da sintaxe, do discurso. A espacialização que as pessoas consideram aleatória, se vê em Mallarmé. Eu tenho um estudo do Mallarmé, que acho que vai ser publicado na próxima "Terceira Margem", que é pena não deu para colocar quando eu fiz o curso da Ana Alencar. Eu tirei a cópia e comecei a observar que era uma regularidade, que o acaso não estava ali, mas nem pensar. O "Un coup de dés" é totalmente matemático. Eu simplesmente peguei uma régua e, quando eu terminei o negócio, ele está todo de riscas, de retas, feitos porque uma palavra tem a ver com essa última que essa última tem a ver com uma sonoridade aqui, essa daqui espelha aquela ali, quer

dizer, já havia esse projeto de evitar o acaso. Isso que eu coloquei aqui não chega a um décimo do que é o projeto da poesia concreta. Eu não quis colocar isso aqui em questão. Eu acho tudo isso muito problemático. E é exatamente o que me interessa, o que me interessa na poesia são os problemas. É o que interessa a Mallarmé, a Rimbaud, Manoel de Barros. Cada vez mais me interessa o que é problema. Aquilo que não é problema eu já não me interesso tanto. E esse tipo de coisa aqui, primeiro que eu me interessei desde criança, para mim já está uma coisa incorporada. Já achava que isso ali já era poesia. A minha irmã teve a audácia de me apresentar aquilo quando criança, eu achei que poesia era aquilo. Para mim foi ótimo, tanto que eu não tive problema com a poesia concreta. Eu sempre entendi. Quando eu vejo, para mim é muito claro. A minha cabeça é assim, a minha cabeça não é seqüencial-linear, é prismática. E eu gosto de ser prismático, eu quero ser prismático.

Voltando, a terceira e quarta fases já são um desdobramento. E, após o primeiro rompimento com o neoconcretismo, com o grupo do Ferreira Gullar, Lygia Clark e o Hélio Oiticica, que é mais para o lado das artes plásticas, você vai ver o quê? Também a problemática política do Brasil. Que é o fato dos centros populares de cultura. Que a esquerda resolve ir, ligada às ligas camponesas no interior do Brasil, e levar a cultura ao povo. Então vai levar ao equívoco do Ferreira Gullar. Fazer poesia de cordel como se ele pudesse fazer poesia de cordel. Ele vai fazer umas coisas – que me perdoem quem goste – que eu acho pavorosas. Aquele negócio de fazer Sebastião da Boa Parte sei lá o quê, aquelas coisas. Um cordelista fazer cordel é uma coisa.Um poeta da classe média vai fazer uma péssima poesia participante. E aí começou uma contestação radical, porque era uma época de radicalismo político no Brasil. Ou você tomava uma posição ou não tomava.

PLATÉIA: Mas há Concretismo no Neoconcretismo?

CRISTINA MONTEIRO: Eles são todos construtivos.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Pois é, mas o que eles querem é resgatar o valor humano.

VERA LINS: Eles querem resgatar a subjetividade.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Eles se recusam a fazer uma poesia matemática como os estudos concretos estavam caminhando. Uma poesia que já seria feita, que eles vão dizer que era formal.

CRISTINA MONTEIRO: O que eles diziam é que era muito cerebral.

Vera Lins: Aquele livro do Ronaldo Brito sobre Concretismo e Neoconcretismo tem um texto em que ele fala das artes plásticas. Ele mostra, nas artes plásticas, como o Neoconcretismo é o cume do Concreto e, ao mesmo tempo, a crítica ao Concreto.

Platéia: Qual o livro do Gullar que é considerado Neoconcreto?

José Carlos Prioste: Eu acho que ele não chegou a fazer poesia neoconcreta. Logo ele caiu de boca na questão do compromisso com a frente.

Platéia: Tem trabalhos que ele fez com os neoconcretos, mas não tem um livro.

José Carlos Prioste: Porque ele vai se dedicar à crítica, ele vai fazer *Vanguarda e subdesenvolvimento.* Ele tem um livro teórico para questionar isso, que é *Vanguarda e subdesenvolvimento*.

Mas aí nessa fase do governo da transição de João Goulart para Jânio Quadros é que se dá o salto participante, na qual até o Augusto vai fazer... E "Beba coca-cola"? Não vai dizer que "Beba coca-cola" não é um poema participante. Beba, babe, coca-cola cloaca. Pelo amor de Deus. É como o poema "Greve", que agora eu mostro. Atrás, gritando o tempo inteiro "greve".

Cristina Monteiro: Tem o "Cubagrama".

Vera Lins: Tem um que eu dava para os meus alunos nos anos 70, era "hombre, hembra, hambre", em que ele falava da América Latina.

José Carlos Prioste: Esse é do Décio. O Décio chega a fazer até mais, como o "Ara terra", e o Haroldo vai fazer um outro sobre fome e tal. Essa era a terceira fase.

Na quarta fase, que é a última, eles já partem, principalmente o Décio, para poemas visuais.

Platéia: É isso que o Augusto faz hoje?

José Carlos Prioste: Não, eu já não diria mais. O Augusto, esses chamados poemas visuais, isso aqui tem uma referência política.

Cristina Monteiro: Ele chama de popcretos.

José Carlos Prioste: É, popcreto. Esse é chamado o anti-ruído. Esse aqui tem mais uma questão política, chama "Psiu". Fazem vários olhos, tem bocas tam-

bém, faróis. Esse aqui é dessa fase de poema semiótico. A intersemioticidade com as outras linguagens que não propriamente a escrita. E vai terminar lá em cima, numa placa de trânsito. E é a partir desse que o Caetano faz o "Quem".

PLATÉIA: Isso já tem palavra?

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Não. Aqui já tem palavra. Mas quem vai desistir da palavra realmente é o Décio, que vai fazer poemas sobre o Pelé, em branco e preto e tem sempre um código para você tentar entender.

PLATÉIA: E o Processo?

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: O "Poema-processo"? Ah, isso aí já é outro tipo.

PLATÉIA: É outra coisa?

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: É outra coisa. Eles não se ligam, não se encaram, não se rendem, não querem nem chegar perto. Que é a do Mário Chamie. O Mário Chamie vai fazer outra coisa, que ele acha que é o grande movimento da literatura brasileira. Só ele acha.

PLATÉIA: E o Práxis?

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: O Práxis? É, mas aí tem a ver com um sentido mais de preocupação ideológica.

PLATÉIA: Mas era poesia concreta, isso?

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Naquela fase ali começa a ficar muito problemático definir o que era e o que não era. Porque se começa a problematizar a linguagem.

CRISTINA MONTEIRO: Mas não é.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: É, eles não queriam ser.

PLATÉIA: Eles eram inimigos.

José Carlos Prioste: Mas a linguagem está sendo problematizada o tempo inteiro, seja pela fragmentação, seja pela não ordenação seqüencial-linear. Aí você, quem vê de fora e não sabe, acha que aquilo ali é Concretismo. Hoje em dia, como diz o Antonio Candido, com a perspectiva de que todos os gatos são pardos, o Concretismo, no futuro vai ser Romantismo e vai ser estudado. Então, com essa perspectiva, a gente acha que é Concretismo. E não é, tem as suas nuances. Mas eu acho isso tudo uma bobagem, essas coisas do

que é, o que não é, é só para tentar delimitar, e o Concretismo é um movimento acabado, extinto e enterrado. O que se faz hoje, essas coisas que o Augusto faz, é por isso que ele chama "não-poemas". Ele faz questão de dizer que isso é um "não-poema". Ele não considera isso um poema. Como você vai considerar essas coisas aqui como um poema? Essas coisas assim? Não sei até que ponto isso é poema, não é poema. Eu acho que o grande problema da poesia concreta foi ter colocado o nome "poesia" antes. Sempre achei. Se não tivesse colocado, não teria criado problema. Mas colocou o nome poesia. E poesia, sabe como é, poesia... Aí a gente leva às musas. Cadê a rima, cadê a métrica? Cadê o Parnaso? Não tem. Então acabou. Até que o Décio acabou. Mas lembre-se que não só ele. O próprio Haroldo voltou a fazer estritas, por exemplo, se você pega *Galáxias*. Não é concreto. O *Galáxias* vai, inclusive, resgatar toda a nossa tradição barroca.

Cristina Monteiro: E você vê que tem uma concretude nas palavras?

José Carlos Prioste: Lógico, a materialidade da linguagem está ali.

Cristina Monteiro: A materialidade da linguagem está totalmente ali, mas não é poesia concreta.

José Carlos Prioste: E os últimos livros do Haroldo não têm mais nada a ver com poesia concreta. É uma poesia influenciada muito pela visualidade, da imagética, da poesia oriental.

Platéia: E o Pound.

José Carlos Prioste: E o Pound. Pound sempre. Como ele disse aqui: "Se eu cair, Pound, não caio de joelhos." Para eles, Pound é uma figura fundamental. Mas, engraçado, é tão fundamental que não levou uma equipe de alunos que seguem o Pound a ler Mallarmé. Porque o Pound não considera o Mallarmé. Você vai ler o Pound, e Mallarmé não está. Está o Rimbaud, o Baudelaire não está. E a figura do Pound foi fundamental, por exemplo, para que o James Joyce existisse, o T.S. Eliot. Ele corrigiu o "The waste land" todinho.

Cristina Monteiro: E até para a idéia de poesia ideogramática. Foi a partir de Pound, da leitura de Pound do Fenollosa, que eles começaram.

José Carlos Prioste: O cara escreveu o texto e deixaram para ele modelar. Ele deixou escrito para o Pound.

Cristina Monteiro: Ele deixou com a mulher dele, e ela entregou ao Pound.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: A escrita dos caracteres chineses como lei para a poesia.

PLATÉIA: É engraçado porque eu conversei com o Wladimir, e ele se diz concretista.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Ele ainda se diz? Hoje?

PLATÉIA: É, ele diz que ele foi um dos precursores do Concretismo.

PLATÉIA: Ele foi. Aquele primeiro livro dele, *A árvore*, ele foi o introdutor. Ele estava na mesma época dos concretistas.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: É, mas eles já caminhavam por uma questão semiótica, se você pega "O sólido e a solidão" e tudo feito quase em, como é que chama esses negócios que fazem, quando você pega um monte de número e coloca do lado?

PLATÉIA: Ah, nesse sentido sim, mas me parece...

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Gráficos.

PLATÉIA: Talvez os próprios concretos estivessem em uma fronteira entre uma coisa e outra. Eles mesmos não se diferenciavam.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Eu acho que o Wladimir é anterior até ao poema semiótico. Acho que ele é o primeiro.

PLATÉIA: É, exatamente.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Muito antes do Décio. Ele fez poemas que você pára e você realmente ali... Já o Ronaldo Azeredo, ele está mais para a poesia concreta. Se você pega o "Velocidade", é um dos poemas concretos mais imediatos com essa questão. É o olho que você vê, não lê, o seqüencial, você vê a questão da *Gestalt*. Você não pode ler o poema "Velocidade". Você vê a velocidade já ali. Uma apresentação da coisa. Mas aí tem um processo também mimético. Mas eu não quis nem problematizar uma série de coisas que eu acho problemáticas, porque eu queria que fosse entendido mais o que eu acho que vai ficar do Augusto, mais do que propriamente a fase dele concretista. Embora eu ache ele o poeta concreto mais interessante. Embora os poemas concretos que eu acho mais concretos mesmo, acho que são do Décio. Acho que o Ferreira Gullar não tem nenhum poema concreto importante. Não sei se "Beba coca-cola"...

PLATÉIA: Se não me engano ele disse que acha o Décio o melhor poeta concreto.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: É? Não sei, se você pega a obra poética do Décio, é muito *designer*...

VERA LINS: Eu acho que é muito vinculada ao *design*, à propaganda.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: À propaganda, porque ele dava aula disso.

VERA LINS: A radicalidade maior mesmo está nele, no Augusto. Porque o outro se apropria muito dessa linguagem da propaganda e cria, e você quase não vê a diferença.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: E já o do Haroldo é aquele negócio, são mesmo as relações dele com a filosofia, com a literatura ocidental e oriental também. O Haroldo chegou a Homero, traduz Dante. E sem colocar aqui a questão do tradutor. Das maiores contribuições que o Augusto de Campos deu para a cultura brasileira, que eu acho que não se pode negar. Em relação à cultura brasileira eles vão reviver, por exemplo, o nome de Sousândrade. Goste ou não goste, mas é um nome fundamental para a poesia ocidental. Se você compara com o que foi publicado naquela época, metade dos anos 50, ali no século XIX, e ele morava em Nova Iorque, é um choque. É um choque até hoje. É um poeta dificílimo de ser entendido. Tem um chileno tentando entender. Está estudando ele assim... Eu acho ele tão problemático, que eu não vou tentar entender esse homem. Ele está há anos, já foi aos Estados Unidos, pesquisou tudo quanto é arquivo e ele diz que nem Augusto e Haroldo conseguiram entender.

PLATÉIA: Ele saiu no *Mais!*. Não é?

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Saiu no *Mais!*. E o Kilkerry, o poeta simbolista e agora o Ernani Rosas. Fora os nomes que eles traduziram, ou seja, poetas russos, poetas provençais do paideuma poundiano. Mallarmé, Rimbaud, Maiakovski, poetas russos, John Keats, William Blake. É um repertório de se tirar o chapéu. Eu gosto das traduções do Augusto. O Haroldo quer sempre inventar a mais. Mas acho que, no final da vida, ele estava mais comedido.

PLATÉIA: A primeira coisa que eu quero falar é que eu adorei, foi ótimo, a sua gesticulação já é espácio-temporal, já é poética, já tem tudo a ver com o seu objeto. É, mas uma questão que eu queria colocar é a seguinte: você disse que existe um trabalho, uma dinâmica do espaço, do tempo, no trabalho com a página, com a visualidade no Augusto. Isso em oposição a uma certa horizontalidade que existiria na poesia tradicional. A minha questão é se a poesia que,

por exemplo, o pessoal da poesia-processo chama a poesia de palavras e sintaxe e tal de poesia verbal. Então eu vou usar esse nome provisoriamente aqui, embora eu ache um absurdo, mas... Eu acho que na poesia verbal, você já tem o jogo com esses elementos também. Quer dizer, você não tem o jogo com a parte concreta, espacial, mas, dentro da parte mais tradicional de você colocar um poema, não necessariamente com rima, verso livre ou não, você já tem a confusão dessa instância, espaço e tempo, você já tem a brincadeira com isso.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Acho que até o limite que a poesia tem na página. A poesia vai até certo ponto.

VERA LINS: Até um ponto do verso, o *enjambement*.

PLATÉIA: Exatamente. Existem várias maneiras de jogar com isso já na poesia, digamos, verbal. Então, nesse sentido, a diferença entre dinamicidade dessas estâncias não estaria exatamente no novo uso da página, etc. Estaria em que esse novo uso proporcionaria uma dinâmica diferente, e aí essa é uma questão que eu coloco. A segunda questão é que você mencionou a questão do acaso no Mallarmé. Eu quero ver esse seu estudo, por favor.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Tem alguns dados lá que eu relaciono, por exemplo, sonoridade. Mas ele teria que ter, por exemplo, uma publicação com visualidade. Eu risquei tudo com régua. Embora, no texto, eu aponte: essa palavra tal se relaciona com essa tal e essa tal. Todo o inter-relacionamento que é impossível de ter sido feito ao acaso.

PLATÉIA: Isso é curioso.

EDUARDO GUERREIRO: A minha questão é a seguinte: eu tenho alguma informação de música contemporânea erudita, que é uma das coisas que o Augusto gosta em especial. É que eu sou músico também, então... Por exemplo, o Pierre Boulez, que é uma figura que está muito ligada a esses movimentos construtivistas. No serialismo musical, você tem mais ou menos a seguinte questão: você tem uma espécie de matematização dos dados da música em um sentido bem científico. Então, por exemplo, o dodecafonismo, ele pega as 12 notas da escala cromática e estabelece uma espécie de comunismo das notas. Não tem mais um centro tonal. A nota que seria o centro tonal, ela se repetiria mais vezes do que as outras, e isso seria uma espécie de hierarquia de repetições. A dominante, por exemplo, que é a quinta, ela se repetiria não tanto quanto a tonal, mas se repetiria também. Enquanto no dodecafonismo você

não pode repetir uma nota sem ter tocado todas as outras doze anteriormente. Isso desestabilizaria uma nota como sendo uma harmonia que se hierarquiza, você tem uma desestabilização. O serialismo de Boulez, ele alarga esse princípio, não mais só para o plano harmônico, mas para todos os outros planos da música. Então, por exemplo, o timbre, você faz assim, uma série de timbres do pianíssimo, pianíssimo pianíssimo até o fortíssimo fortíssimo.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Com uma mesma nota?

EDUARDO GUERREIRO: Pode ser com notas diferentes, mas o fato é que você não pode repetir o fortíssimo fortíssimo sem antes refazer toda a série de volumes.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Então você é obrigado a percorrer percursos. Não propriamente obrigatoriamente, mas você não pode ser tão aleatório assim, está me parecendo.

EDUARDO GUERREIRO: É exatamente isso que eu ia dizer. Por exemplo, as primeiras composições serialistas, tem uma que chama *Struktur*, do Pierre Boulez, são rigorosamente científicas. Nada está fora do lugar, é tudo matematicamente possível. Tem um compositor chamado Jean Barraqué que também fez experiências assim. Você escuta e você fica impressionado, porque, a princípio, parece um caos total. Para quem não conhece música erudita, vai achar que aquilo lá... Mas aquilo lá é tudo matematicamente pensado. Depois que essas primeiras obras foram estabelecidas, o Pierre Boulez e outros, eles pegaram um serialismo, um serialismo assim, menos radical. Não teria um fechamento total das proposições científicas. Teria uma espécie de margem de acaso, em que você poderia variar. Então, a minha questão é se essa questão do construtivismo poético tanto da música quanto da poesia, ele não seria uma questão de lidar com a margem de acaso? Porque a margem de acaso, ela seria um desafio do poeta diante de uma estrutura que ele monta. Com e contra a estrutura que ele monta. Ajuda, em termos de criação, e desafia. Seria um jogo de estrutura e acaso. Essa é a questão. Essa, pelo menos, é a teorização de Boulez. E aí eu queria que vocês respondessem, um ou outro, tanto faz. E a terceira que eu queria colocar que é a minha questão aqui, porque, por exemplo, eu fiz uma dissertação sobre Armando Freitas Filho, que era um ex-poeta práxis e, ao mesmo tempo, eu adoro o Augusto de Campos e mais ainda o Haroldo de Campos. Então eu não sou assim um partidário, acho que não é legal você ser um partidário de um desses caras, embora eles sempre falem no nosso ouvido. Mas não é o nosso papel aqui reproduzir as inimizades deles. Mas a minha questão é, já que você se posiciona

tanto do contra, a minha questão é uma questão para a gente pensar junto. Até que ponto o Concretismo, ele que de início era do contra, não se tornou uma coisa meio hegemônica em termos de política da poesia contemporânea do Brasil. Talvez o fato deles serem poetas, deles terem questionado o paideuma poético, aquele outro, e ter estabelecido o deles, será que isso... Isso foi um procedimento radical de início, mas será que isso também não... Como nós que estudamos as obras desses caras, como nós nos posicionamos diante disso? Será que eles realmente não fecharam as portas para muitas tendências que são realmente tradicionalistas também ou, até que ponto, eles ajudaram a abertura – ou eles fecharam? É também uma questão que eu proponho para os dois.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Essa da hegemonia, eu acho que é muito problemática, porque, se você diz que se eles fecharam, não abriram, eu acho que para quem é seguidor da linha deles, eles fecharam. Fecharam porque eles são partidários de uma linha que só pode ser aquela linha. E aí você fica como se literatura fosse só aquilo. E eu falo por experiência própria. Eu fui um desses. Eu, para mim, só me interessava por literatura que fosse de invenção. Que fosse aquela que arrombasse as portas. Que não fosse literatura tradicional. Eu não lia nem Zola. Eu não vou ler isso, um homem que quer imitar a realidade, que abria uma porta, tinha uma porta ali. Para mim não tem porta nenhuma, a literatura está lidando com a linguagem. Mas, obviamente, a gente muda. Eles não mudaram. O que eu vejo neles é um radicalismo que, como diz o Augusto, ele não cai de joelhos. Ele continua até hoje. Para ele, poeta é o Arnaldo Antunes e o Arnaldo Antunes, eu acho o Arnaldo Antunes um equívoco. Se está fazendo aquelas coisas, eu até gosto, particularmente, mas eu não vejo nenhuma beleza. Não vejo nenhuma grandeza no que o Arnaldo Antunes faz. Mas eu, se você perguntar se eu gosto, eu gosto daquilo. Eu não gosto de Baudelaire, não gosto, falo publicamente, mas eu leio e entendo Baudelaire. E vou ler e dou aula, porque tem que ser lido. Agora, eu, particularmente, nunca gostei. Agora, reconheço em Baudelaire uma das figuras seminais da literatura do Ocidente. Seminal. Coisa que eu não reconhecia. Por um lado, o que eles fizeram aqui na cultura brasileira, de resgatar nomes, trazer nomes da leitura, tirar a gente desse provincianismo que a gente vivia, tacanho, de achar que Coelho Neto é um grande nome, essas poesias...

VERA LINS: Não tem ninguém que ache que Coelho Neto...

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Mas isso vem desde o Modernismo.

VERA LINS: Essa questão se expande. Porque esse construtivismo na arte brasileira, ao mesmo tempo que trouxe alguma coisa nova e consistente, acho que marcou

de uma forma autoritária a arte brasileira, como se você só pudesse fazer arte construtiva, e o Expressionismo de um Goeldi, por exemplo, nas artes plásticas?

José Carlos Prioste: Agora, é o seguinte: eu sempre vejo a figura deles como uma figura à parte. Na academia: nunca vi nenhum curso, nunca nenhum, biografia nenhuma, que tivesse um livro deles. Só um curso, só do André Bueno que tinha.

Vera Lins: As traduções.

José Carlos Prioste: As traduções, mas as poesias deles nunca vi serem estudadas. A única coisa que vi foi do André Bueno, que tinha *Morfologia do Macunaíma*, que era a tese de Doutorado do Haroldo de Campos. Era um curso sobre literatura brasileira, que até foi o trabalho que eu fiz. Então, dentro da academia, você não tem. Você tem uma visão de que a esquerda foi contra, a direita foi contra, o centro foi contra, criou-se uma coisa tal. E colocou-se como se eles fossem donos hegemônicos do saber acadêmico, da editoração popular no Brasil. Como se eles fossem donos. O único lugar em que sei que eles publicaram foi a Editora Perspectiva. Fora isso, eles demoraram para publicar as obras deles completas, porque sempre publicam obras caríssimas. Eles têm que, de certa forma, subvencionar aquilo, porque nenhuma editora vai bancar aqueles projetos. Eu não vejo essa hegemonia. Vejo, sim, vozes predominantemente contra e atacando furiosamente eles. Vai fazer 50 anos agora a poesia concreta. Pode ver que vai vir chumbo grosso em cima. E eu não consigo entender. Uma poesia que está morta, enterrada e continua criando celeuma. Então não está tão morta assim. A poesia concreta acabou, está acabada, não tem mais. Agora, o problema é que eles foram radicais ao extremo. E eles criaram uma resposta também radical. E de um meio que estava acostumado a viver por ali, dentro de um ciclo cultural muito fechado. E eles vieram com uma capacidade de dialogar com a cultura ocidental, pelo menos, que aí você tem que, pelo menos, reconhecer.

Platéia: A USP, ela publica o Haroldo de Campos.

José Carlos Prioste: A USP publica o *Ideograma*.

Platéia: O *Ideograma* só?

José Carlos Prioste: É. Você fala que eles publicaram na *Folha de S. Paulo*, a *Folha de S. Paulo* publica, sempre publicou o Roberto Schwarz, que bateu de frente com o Augusto.

VERA LINS: A *Folha* sempre publica. Na última página tem sempre um poema.

EDUARDO GUERREIRO: Eu acho que a minha pergunta está bem respondida, no sentido de que não é hegemônica. Mas é, digamos, se existe uma oligarquia da cultura brasileira, eles são uma das oligarquias.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Tanto que eu quero voltar a citar aquele poema do Carlito Azevedo, que foi uma pessoa que se relacionou muito com eles. Principalmente com o Haroldo. É exatamente isso. Como diz a Heloísa Buarque de Hollanda no prefácio, os poetas de hoje não querem criar atritos. Você cria círculos de vínculos. E o Carlito diz que a poesia no Brasil não é coisa da Itália, é *cosa nostra*. De certa forma eles criaram um feudo deles, que ou você está com eles ou não está. Eles fazem isso. Mas não são só eles. Aí botam os concretos como os latifundiários da poesia brasileira. Latifundiários que só têm um feudozinho? Um feudozinho se você comparar com esses que têm acesso à academia, todos que são estudados, são louvados pela Academia Brasileira de Letras. Os concretos sempre levaram vaia, e eles sempre quiseram a vaia. Sempre quiseram. O Haroldo só foi premiado no Prêmio Jabuti, quando fez traduções, principalmente traduções judaicas. Não é interessante? Foi aí que ele foi premiado, quando começou a traduzir o *Gênesis*. Que é forte e predominante, no meio cultural em geral, a presença judaica. Não digo que ele tenha feito isso de oportunismo, não acredito. Eu, particularmente, não gosto do Décio, mas do Haroldo e do Augusto eu, particularmente, gosto muito deles.

PLATÉIA: Você falou que eles não são estudados e que há todos esses problemas em torno do Concretismo. Eu tinha a visão de que isso é muito da compreensão que há sobre o trabalho deles. Inclusive é o que cria também esse preconceito.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Há um *a priori* em que se coloca todos os dados antes para julgá-los: eles são assim, assim...

PLATÉIA: Mas acho que isso é muito da não compreensão do que é. Tem aquela visão de que poesia – até hoje ainda tem gente que pensa assim – é aquela coisa parnasiana ou então aquela coisa métrica, se não for assim não funciona. E aí cria um problema sério contra os concretistas pelo fato de eles não serem tão compreendidos. Eu acho que nem eles às vezes se compreendem.

JOSÉ CARLOS PRIOSTE: Por isso eu quis fazer uma fala aqui que destacasse o que o autor fala. Para que se retirasse, mas completamente é impossível – quando você vai ver, a forma está ali, a forma faz parte. Mas o Augusto, ele não parte

da forma, ele chega à forma para procurar uma isomorfia, que, às vezes, eu acho chega a algumas coisas que são bobagem. Você faz um coração em várias línguas e aí tem o formato de um coração. Eu acho isso bobagem, eu não gosto disso. Não tem nada que copiar a forma. É isomórfico mesmo. Em "Tensão", ali está o isomórfico. Mas, por isso, eu quis ser aqui um pouco didático, de fazer o percurso que não criasse tantos problemas. Porque a poesia concreta já é muito problemática.

Platéia: Se você pegar Pound também, é o que cria polêmica. O que vem de encontro ao tradicionalismo. O Duchamp, o Dadaísmo, essa coisa toda, cria problema. Eu vejo pelo que mais bate no Augusto que é o Afonso. Ele bate, e tem umas coisas ali que eu acho legais, mas eu não concordo completamente. Tudo o que foi de encontro ao que era tradicionalista, Ezra Pound, fala do Duchamp e outro dia falou do Haroldo. Ele usa um termo para falar do Haroldo que eu esqueci. O senhor Haroldo que não sei quê. Acho que é meio isso, que há, não só dentro da academia, mas as pessoas não têm essa compreensão.

José Carlos Prioste: Se você criou já uma prevenção contra aquilo, ou seja por ordem ideológica – nos anos 50 era fruto disso –, de ordem ideológica, de ordem cultural ou de ordem pessoal. No caso do Ferreira Gullar é pessoal, é político, é estético.

Platéia: Mas até hoje tem isso?

José Carlos Prioste: Eu acho que as pessoas não são obrigadas a gostar. Gosto é discutido, o que eu acho é que é para ser entendido. Eu gostaria que fosse entendido. Que vissem o que ele fala que é uma poética, vai dizer que não tem, depois disso tudo que eu falei aqui. É extremamente poético.

Vera Lins: Eu acho que a gente tem que entender historicamente o Concretismo. O Concretismo está dentro de um momento histórico nosso, desenvolvimentista, em que a tecla era a modernização.

Cristina Monteiro: Estava sendo construída Brasília. É o momento, o momento tinha tudo a ver.

José Carlos Prioste: Eu ia tocar no ponto, num outro problema, no do racionalismo. Eles, de certa forma, subscreveram um racionalismo que eu acho problemático. Tudo aquilo, essa geometrização, essa matematização, isso tudo

está, de certa forma, corroborando com toda uma forma hegemônica, a qual eu não cultuo. Não é nem o problema da desumanização. Na primeira crítica que o Antonio Candido faz ao primeiro livro do João Cabral de Melo Neto, *A Pedra do Sono*, em 1943, o Candido chama a atenção para o problema do João Cabral estar sendo excessivamente geométrico. Ele chama a atenção para o problema de estar excluindo o humano. Obviamente, depois João Cabral dá uma guinada, não sei se viu essa crítica. Aí ele vai fazer *Morte e Vida Severina*, vai sempre falar de Pernambuco, do rio e tal. Mas o João Cabral chamava atenção primeiro para a excelência do rigor daquela poesia, em 43. É a primeira crítica. E o Antonio Candido sacou que ali tinha um grande poeta, mas ele chamava a atenção disso. É o grande problema da poesia concreta. Que aquelas palavras que puxam palavras, elas retiram o humano. Fica só esse jogo que é interessante esteticamente. O plasticismo, Mondrian e tal, mas você vê Picasso. Picasso jamais excluiu a figura humana. E, sendo um comunista, jamais subscreveu um figurativismo um tanto realismo-socialista. Durante a guerra, ele não vai retratar os horrores da guerra. "Guernica" é uma coisa, mas, quando você vê os desenhos da guerra, você vai ver a mulher deformada. Você vai ver o tempo inteiro a mulher. É o retrato do horror da guerra. A guerra está no ser humano. Então Picasso é genial por isso. Não que tenha que só figurar, que colocar uma figuração humana. Obviamente que eu gosto de Mondrian, gosto de tudo, mas, do Concretismo por estar dentro de um período histórico, como diz a Vera, no qual nós tínhamos consciência de que éramos periferia. Nós éramos subdesenvolvidos.

Resumo:

Augusto de Campos e os vídeo-poemas: fronteiras entre a escrita e a pintura, relações entre som e movimento. A *mímesis* da produção. O concretismo e a experiência hoje. Discussão sobre a história da poesia concreta brasileira.

Palavras-chave: Concretismo – vídeo-poemas – história

Abstract:

Augusto de Campos and the vídeo poems: frontiers between writting and painting, relationship between sound and movement. The mimesis of production. Concretism and experience today. Discussion of the history fo the brazilian concretist poetry.

Keywords: Concretism – videopoems – history

2. A TESE EM ARTIGO

DA *VITA NOVA* AO LUTO DO MODERNO

Eduardo Sterzi

Só a consciência da radical historicidade de cada ato de leitura, de cada ato de interpretação, parece-me avalizar, hoje em dia, a aspiração à crítica, compreendida aqui como aquela forma de cognição que, antes de mais, busca reconhecer e investigar as próprias condições de cognoscibilidade. No caso específico da tese de doutorado que aqui se apresenta – *Incipit: A Vita Nova e a irrupção da lírica moderna*[1] –, só o exercício desta consciência (ou seja, o enfrentamento dos desafios propostos pelo objeto literário ao *conhecimento histórico*, a procura por uma solução original para eles) talvez legitime mais um estudo sobre Dante Alighieri: já são inúmeros, e o risco de redundância, e pois de irrelevância, é enorme. E este, afinal, frise-se de início, não quer ser apenas mais um estudo sobre Dante, ou sobre este texto específico que é a *Vita Nova*, mas é, antes de qualquer outra coisa, também um estudo sobre as condições atuais de legibilidade e conhecimento da obra dantesca. Dito de outro modo: este é um estudo sobre a *Vita Nova* somente à medida que, paralelamente, é um estudo sobre as condições de *legibilidade* no presente da obra de Dante como um todo. Aliás, o foco é posto, aqui, sobre a *Vita Nova* porque se entende que um deslocamento deste texto, da margem a que sempre esteve relegado para aquela posição central normalmente reservada, em regime de quase exclusividade, para a *Commedia* (que, como toda obra-prima, parece querer aniquilar todas as demais obras à sua volta), pode ser hoje um dos principais fatores de *(re)legibilidade* do *corpus* dantesco.

De qualquer modo, a profusão de estudos anteriores, e contemporâneos, sobre Dante não deveria intimidar o novo pesquisador: tal temor só denunciaria uma consciência histórica reticente perante a tarefa de releitura e reinterpretação que se impõe a cada geração. Afinal, as sucessivas gerações, para levarem a cabo a tarefa de redenção do passado sem a qual se abstêm, tristemente, de um papel ativo na integralidade do processo histórico (a ação no presente só é efetiva com incursões complementares no passado[2]), precisam descobrir (ou inventar), cada uma, seu próprio Dante. E é justamente aquela biblioteca acumulada ao longo dos séculos, percebida como repertório vivo e vivificador dos múltiplos Dantes que os leitores souberam engendrar ano após ano, nas mais diversas situações históricas e nos mais diversos lugares (e não como ce-

mitério das versões pretensiosamente definitivas), que nos convida a também fabricarmos, mesmo de nossos poucos recursos, algum, nosso, Dante, que possa, porventura, com aqueles dialogar. Nenhuma ilusão (alguém ainda a terá, com sinceridade?) de estarmos indo ao encontro do "verdadeiro" Dante, se isto for mais que um tropo da *leitura diligente* (para a etimologia, que reconhece o parentesco entre *legere* e *diligentia*, um quase pleonasmo). Nenhuma ilusão de lermos Dante tal como ele mesmo ou um seu contemporâneo o teria lido, ilusão posta em ato, cada vez mais, seja por meio de uma ingênua abstração do patrimônio crítico até hoje amealhado, como se este constituísse uma sempre imprópria instância parasitária rigorosamente alheia ao texto e a ele prejudicial,[3] seja por meio do esforço, mais lúcido, é certo, de reconstrução do horizonte das primeiras leituras da obra, o qual, porém, pode pôr tudo a perder na crença de que estas leituras seriam mais afins a uma presumível *intentio auctoris* ou *intentio operis* coincidente com (e, pois, reveladora de) um significado primordial, que se furta aos olhos fatigados de críticos tardios como nós (claro que os leitores-reconstrutores jamais confessarão essa tão metafísica demanda de primordialidade...). Porém, disso não se deve depreender que, consciente da impossibilidade e, sobretudo, da improdutividade desse transporte para a cena da escrita ou da leitura primeva, me limito a projetar conteúdos anacrônicos sobre o texto de Dante: este texto, parece-me inegável, continua sendo o metro com o qual toda interpretação terá de se medir, ainda que, aceitando o risco do paradoxo, sua medida só se revele plenamente na infinitude ideal dessas interpretações (mover-se virtuosamente neste círculo vicioso é o desafio ético da crítica como gesto fundamental de um novo conhecimento histórico da literatura – e de uma possível nova história da literatura: isso se o modelo *história da literatura* ainda for, de fato, pertinente frente a novas concepções historiográficas). Trata-se, afinal, de fazer valer, em cada leitura bem-aventurada que se interpôs entre nós e o texto, aquele momento em que, nela, as possibilidades de significação encapsuladas, desde sempre, no texto depararam com uma disposição cognitivo-intelectual capaz de desvelá-las – revelá-las, desenvolvê-las – a contento. Trata-se, ainda agora, de se esforçar para desdobrar, no presente, aquelas possibilidades de significação que, no texto, parecem se dirigir somente a nós, atualizar ou *atuar* aqueles elementos que, na trama textual, palpitaram ocultamente, como potência, perante anteriores horizontes de leitura, para somente hoje manifestar-se inteligivelmente. Ossip Mandelstam, o imenso poeta russo do início do século XX, afirmou, na excitação característica de sua prosa, que "é inconcebível ler os cantos de Dante sem dirigi-los à contemporaneidade. Eles foram

criados com este propósito. Eles são mísseis para capturar o futuro. Eles demandam comentário no *futurum*".[4]

Essa atualização acarreta o estabelecimento de uma modalidade de crítica que – sob a inspiração evidente dos românticos alemães em sua retomada por Walter Benjamin, mas também sob o menos óbvio influxo de um fragmento de um ainda muito pouco lido modernista brasileiro – poderíamos denominar *crítica poética*.[5] Aníbal Machado, o modernista a que me refiro, foi muito feliz quando anotou em seus *Cadernos de João*: "Os filósofos vão buscar as coisas à luz de um foco fixo. Aos poetas elas chegam de todos os pontos, iluminadas pela própria irradiação".[6] A idéia de que a poesia seja filha da Memória, intuída pelos gregos (e atualizada para a modernidade por Dante), está implicada nessa noção de *irradiação*, como a percebo: os raios luminosos provenientes da *coisa* (do Texto, da Obra), as emanações residuais de seu esplendor originário, se propagam pelo corpo de Mnemosine – pelos múltiplos corredores da Biblioteca – e assim refratados chegam a nós.[7] Conseqüência importante disso, para o texto crítico que aqui proponho, é a opção por uma escrita, muitas vezes, resolutamente não-referencial, irônica ou alegórica, que quer dramatizar o embate com essa espessura às vezes incômoda (viscosa, pegajosa, e em alguma medida paralisante) da Memória, incorporando ao próprio discurso o perpétuo conflito entre Texto e Tempo, mimetizando, em alguma medida, a forma emaranhada e tensa daquele corpo textual-temporal, daquele *corpus* vincado por desvãos, fraturas, cicatrizes. Dante mesmo, no *Convivio*, já nos falava de uma modalidade de leitura em que a "arte de gramática" (*i.e.* o domínio das leis da linguagem) se deixa orientar decisivamente pelo "engenho", que em alguma medida põe em questão aquelas leis, e a realidade do texto transforma-se no sonho de sua interpretação – "per lo quale ingegno molte cose, quasi come sognando, già vedea, sì come nella Vita Nova si può vedere" (*Conv.* II xii 4).[8]

Benjamin evoca como modelo de escrita, em seu estudo sobre o drama lutuoso alemão, as formas, historicamente afins entre si, do tratado medieval e do mosaico. Se percorrermos o restante de sua obra, sobretudo a vasta e ruinosa arqueologia da modernidade ensaiada na *Obra das passagens*, encontraremos outros modelos que àqueles anteriores se combinam, compondo, em sua imbricação, uma espécie de arquimodelo formal para a escrita histórico-crítica: a colagem surrealista, a montagem cinematográfica, a coleção. Mesmo a cidade moderna, palco da experiência do *choque* (isto é, da *catástrofe* tornada rotina), torna-se, para Benjamin, lição de sintaxe (daí o título *Einbahnstraße – Rua de mão única* – que coube àquele que foi considerado

por Ernst Bloch o primeiro exemplo de "montagem surrealista" aplicada à filosofia;[9] título que deve ser entendido à luz da conhecida frase de Benjamin segundo a qual "nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade"[10]). Ao aproximar todos esses paradigmas formais eleitos por Benjamin, havia a fabricação de uma nova continuidade – continuidade precária, arriscada, prestes, sempre, a desfazer-se – a partir de um gesto primeiro de recorte ou clivagem, de fragmentação, de produção de descontinuidade. Essa descontinuidade inicial é necessária na medida em que a impressão de continuidade histórica com que as *coisas* nos chegam é sempre um constructo ideológico da historiografia oficial, e, portanto, a rigor, falsificação da história. É pelas fissuras introduzidas pelo ato de interpretação no corpo antes compacto que alguma *imagem* da verdade pode vir à tona (e friso a palavra *imagem*, porquanto a *verdade*, como tal, parece ser não só inapreensível, mas mesmo inalcançável). A conservação deste impulso de descontinuidade na forma final do texto crítico, pela eleição do fragmento como sua célula básica, deve ser apreendida como sinal de respeito a essa imagem: o texto se faz ícone ou diagrama de uma imagem que lhe permanece alheia. Benjamin descreve desse modo o compromisso com a verdade (com a *imagem* verdadeira da verdade...) inerente à alegoria como forma: "No campo da intuição alegórica, a imagem é fragmento, ruína. [...] A falsa aparência da totalidade se extingue."[11] Um avatar mais terra-a-terra dessa totalidade denegada se encontra na massa descomunal de textos secundários sobre Dante, especialmente se sacralizados ou fetichizados, em seu conjunto inabarcável, como parte do *patrimônio* ou da *herança cultural*. Com razão, um leitor sagaz diagnosticou, numa versão preliminar e muito incipiente de meu texto, a tendência a uma "certa espacialização da escrita" e a um "polilogismo" que dariam a impressão de se aspirar a alguma mímese da "disseminação intotalizável" dos estudos dantescos.[12] Sua caracterização da minha prosa é muito precisa; devo, talvez, apenas declarar abertamente que é deliberada esta mímese da *disseminação* como contraface da impossível totalização. São os momentos de apercebimento de quão inviável é a busca de um significado total ou final – aquele prometido, explícita ou implicitamente, por concepções mais tranqüilas, ou acomodadas, de escrita e forma – que aqui se registram, antes de mais.

*

Em suma, partir da consciência do tempo e dos textos – dos textos no tempo e do tempo nos textos – que nos separam do momento originário da

oficina dantesca. Nada menos proveitoso do que incidir, ainda hoje, na ilusão, costumeira entre alguns estudiosos, sobretudo europeus, de um contato orgânico com a cultura em que Dante produziu sua obra (por sua vez, o contato com a cultura produzida por esta obra é mais razoável: em alguma medida, ainda vivemos nela). Acrescente-se que, ao se pensar e escrever sobre Dante na América Latina, a distância geográfica reafirma e explicita a distância histórica. Nossa condição periférica pode nos trazer inúmeras – muitas inultrapassáveis – dificuldades, mas nos brinda ao menos com essa vantagem, um ganho em consciência histórica. Podemos, assim, deixar de lado, sem medo, a quimera da *convivência* com os clássicos: acedemos aos clássicos somente em sua *sobrevivência* (*Nachleben*, para falarmos como Warburg) ou *pervivência* (*Fortleben*, como Benjamin[13]). Mas também podemos renunciar ao faz-de-conta historicista de que poderíamos, por alguma magia inexplicável, ressuscitar uma época do passado, repristinando-a como um dia foi. Nem vivo, nem morto – o passado, na forma de textos, chega a nós como sobrevivente, e, pois, como testemunha, *superstes*. A tarefa que nos cabe, frente a estes textos, é intimá-los a que voltem a falar, no presente, do fundo mesmo de sua condição fantasmática.

O leitor familiarizado com a bibliografia dantesca logo percebe as diferenças do meu trabalho em relação aos estudos italianos ou norte-americanos sobre o tema. Na Itália e nos Estados Unidos, seguramente os países em que o interesse por Dante é maior, esses estudos constituem tradições seculares, regradas por protocolos inabaláveis.[14] Estudar Dante na Itália é ter como horizonte a Società Dantesca Italiana; nos Estados Unidos, a Dante Society of America. Em ambos os países, mais de um periódico dedica-se integralmente aos assuntos dantescos, e inúmeros outros têm em Dante um motivo assíduo de suas páginas, em artigos, resenhas e notas. No Brasil, esses periódicos sequer estão disponíveis para leitura. A fortuna dantesca brasileira, quase sem exceções (exceções, de resto, concernentes à tradução antes que à crítica[15]), é irrelevante. Se estudar Dante na Itália é introduzir uma nova voz numa longa conversação, que vem de muito antes e continuará por muito tempo depois de nos calarmos, no Brasil é, quase sempre, falar apenas consigo mesmo. O silêncio em torno é desolador, fonte de frustração e desânimo. Obviamente seria infrutífero (e mesmo ridículo) querer fundar sozinho uma nova tradição de leitura de Dante, com pretensões de um dia ser comparável às tradições italiana e norte-americana. Contrariamente a qualquer anseio de institucionalização de nossas leituras, talvez devamos tirar o máximo proveito do fato de escrevermos sobre Dante a partir desse lugar (literalmente, etimologicamente) *utópico* que é o da ausência de qualquer tradição: desse lugar instável e móvel, que atravessa todas

as tradições e se deixa atravessar por elas, sem a nenhuma aderir em definitivo; desse lugar eminentemente crítico, e inevitavelmente, em alguma medida, paródico em relação às tradições firmadas.[16] É, antes de tudo, a possibilidade de escapar às restrições de uma leitura nacional, como aquela predominante durante tanto tempo na Itália, que aqui se desenha. Algo que os críticos de língua alemã – um Auerbach, um Spitzer, um Curtius – conseguiram fazer no âmbito da filologia românica, já há mais tempo. E que, ainda agora, um Corrado Bologna, na Itália, inspirando-se em Curtius (mas também em Walter Benjamin e Ezra Pound, combinação improvável há alguns anos!), tenta fazê-lo. Essa liberdade se revela mesmo na mobilização da bibliografia sobre Dante. Se um crítico italiano vai importar-se sobretudo pelo que foi publicado recentemente, aqui, na ausência de uma tradição de leitura que tenha selecionado, assimilado e superado leituras precedentes, se pode acessar mais livremente o que interessa nos séculos passados; se um crítico italiano lê sobretudo (e quase exclusivamente) o que outros italianos escreveram sobre Dante, aqui se trata de, idealmente, ignorar qualquer restrição por procedência ou língua do contributo.

Se bem-sucedido, um estudo sobre Dante de um ponto de vista assumidamente periférico deveria pôr em questão a pertinência mesma da distinção entre periferia e centro na esfera da cultura. Como Machado e Borges já demonstraram, a apropriação da assim chamada "cultura ocidental" por escritores periféricos pode muito bem resultar na invenção de uma perspectiva cultural verdadeiramente cosmopolita, destituída de ilusões de identidade com aquele "patrimônio", mas também sem deixar-se dobrar ao seu peso ou ofuscar-se pelo seu brilho. Borges, em seu magistral ensaio "El escritor argentino y la tradición", apreende muito bem a dialética cultural dos países periféricos frente à "tradição ocidental". De início, Borges afirma o direito do escritor (e do leitor) argentino a esta tradição: "¿Cual es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una o otra nación occidental."[17] Borges rememora, então, um ensaio de Thorstein Veblen sobre a proeminência dos judeus na assim chamada cultura ocidental. Veblen (sigo o resumo de Borges) conclui que essa proeminência não deve levar à conjetura de que os judeus têm uma superioridade inata sobre os demais povos do Ocidente (o que seria uma forma de racismo, um anti-semitismo às avessas): "sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial". Daí que ao judeu – supõe Veblen – seja muito mais fácil inovar na

cultura ocidental do que a um ocidental não-judeu. Situação comparável, acrescenta Borges, é a do irlandês dentro da cultura delimitada pela língua inglesa. A profusão de nomes irlandeses na literatura e na filosofia britânicas não se deve, claro, a qualquer superioridade racial, até porque muitos desses irlandeses descendem de ingleses, e não dos celtas, habitantes primeiros daquelas terras; bastou-lhes o sentimento da diferença para inovar. "Creo", conclui Borges, "que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas".[18] A própria idéia de "patrimônio cultural" é reproposta por Borges, ao final do ensaio, numa sublime ironia: "nuestro patrimonio", diz, "es el universo".[19] "El universo (que otros llaman la Biblioteca)", esclarece alguns anos depois.[20]

*

Trabalhando no âmbito da história da arte, mas chegando – especialmente em três de seus volumes mais recentes, *Devant l'image*, *Devant le temps* e *L'image survivante*[21] – a preciosas sugestões metodológicas válidas para todo o campo das ciências do homem, Georges Didi-Huberman promove uma notável valorização epistemológica do *anacronismo*, rotineiramente encarado pelos historiadores como o maior dos pecados (mas "o pecado original", como lembra Olivier Dumoulin, citado por Didi-Huberman, "é também a fonte do conhecimento"[22]). Didi-Huberman chega mesmo a referir-se, provocativamente, a uma "*necessidade do anacronismo*": esta necessidade, explica, "parece interna aos objetos mesmos – as imagens – dos quais tentamos fazer a história. O anacronismo será, assim, em toda primeira aproximação, o modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens".[23] Assim com as imagens; com os textos (que, em alguma medida, podem ser compreendidos também como imagens de um tipo especial: *imagens dialéticas*, como queria Benjamin), vale, conforme acredito, o mesmo: todo texto é também "um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*".[24]

Sendo assim, o anacronismo (ou *sincronismo*) do ato de cognição histórica deve ser entendido como ativação de anacronismos inscritos e latentes no próprio *objeto inobjetual* (imagem ou texto):[25] na obra de Dante, por exemplo, se há alguns elementos que remetem ao seu próprio tempo de produção, ao *Zeitgeist* florentino-medieval, há outros que, por sua vez, remetem à Anti-

güidade, e, não menos, outros – para mim, os realmente decisivos para a feição com que Dante ainda hoje nos confronta – que remetem àquela Modernidade apenas aflorante à época de composição da *Vita Nova* ou da *Commedia*. Um encarquilhado hábito mental nos condiciona a querermos compreender determinada realidade cultural sempre por sua remissão a realidades anteriores; pergunto-me, porém, se não seria mais inteligente tentarmos compreender uma determinada realidade cultural pelas realidades que se seguiram a ela, e que, de uma forma ou de outra, ela produziu ou ajudou a produzir. Já dizia Curtius, com toda razão, que "a Idade Média precisa ser vista em continuidade não só com a Antigüidade mas também com os Tempos Modernos".[26] Buscar Dante menos em Virgílio do que, digamos, em Baudelaire. De um certo ponto de vista, a *Vita Nova* pode revelar-se mais próxima do *Étant donnés* de Duchamp (a amada em perda, a indistinção entre morte e amor) que de qualquer *Assunção de Maria aos céus*, mais próxima de "À une passante" que de qualquer hino mariano. Com argúcia, o poeta Leonardo Sinisgalli constatava: "La Beatrice della *Vita Nuova* può sembrarci ora più somigliante a certi ritratti di Poe che non a una immagine di Maria".[27] Não se trata de buscar retraçar as ressonâncias e influências de Dante sobre os autores vindouros (seria outra pesquisa), mas de reler sua obra dando o devido peso à sua *pervivência*, iluminando aquilo que, nela, possibilitou o surgimento do que veio depois. A própria obra é, portanto, entranhadamente anacrônica, traz impressa, no núcleo em torno do qual se forma, a sua própria sobrevivência para além de seu próprio tempo, assim como, em seu repertório de palavras e imagens, sobrevivem as obras do passado. O anacronismo da crítica é uma resposta ao anacronismo que estrutura a obra em sua constitutiva heterogeneidade. Certos textos refutam energicamente sua restrição a um único âmbito de leitura, aquele no qual foram produzidos e do qual extraíram seus códigos, e verdadeiramente se estendem por sobre os séculos seguintes. Isso só é possível porque tais textos – por manhas a serem estudadas caso a caso – têm a virtude de alterar nossa própria percepção da temporalidade, e, antes que a percepção (se essa distinção é possível), talvez a própria estruturação dessa temporalidade. Assim alcançamos uma menos acomodatícia compreensão do que seja um texto *clássico*: algo como um *projetor de anacronismos*. Escreve Didi-Huberman: "O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo quando o passado se revela insuficiente, e até um obstáculo, à compreensão do passado".[28] A memória, afinal, é também *memória dos futuros projetados por cada instante do passado*. Do mesmo modo que é memória das *sobrevivências*: daquilo que resta, persiste e

se impõe, ainda que como resíduo, ao amanhã, avançando sobre nosso presente e muito provavelmente ultrapassando-o, deixando-nos para trás.

É certo que a conformação positiva do conhecimento histórico – aquela com que esse conhecimento aparecerá nos manuais de história, nos livros escolares – é a da ordenação cronológica: linear, irreversível. No entanto, como argumenta Didi-Huberman, é somente por meio da dialética entre cronologia e anacronismo que o conhecimento histórico pode ir adiante, descobrindo novos objetos, renovando a visão estabelecida de objetos já reconhecidos como tais. Tem-se aí, propriamente, uma oscilação entre duas maneiras de intervir na memória e arranjar os seus dados. Não se deve, claro, descurar dos perigos do anacronismo, não menores que os da organização convencional da história: "Presente demais, o objeto arrisca não ser mais que um suporte de fantasias [*fantasmes*]; passado demais, ele arrisca não ser mais que um resíduo positivo, ultrapassado [*trépassé*], condenado à morte [*mis à mort*] em sua ‹objetividade› mesma (outra fantasia). Não é preciso nem pretender fixar, nem pretender eliminar esta distância: é preciso fazê-la *trabalhar no tempo* [*tempo*, no sentido musical da palavra, 'andamento'] *diferencial* dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis, com os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores".[29] O anacronismo deve ser pensado, pois, "como um momento, como uma pulsação rítmica do método": digamos com Didi-Huberman, "seu momento de síncope".[30] Se por um lado ele parece um "*fechamento à história*", ao introduzir lampejos de caos na ordenação convencional da historiografia, por outro é "*abertura da história*", "uma complexificação salutar dos seus modelos de tempo": alerta aos processos labirínticos da memória individual e coletiva, contrapõe-se à fenomenologia trivial do tempo humano.[31] "É provável que não haja história interessante a não ser na montagem, no jogo rítmico, na *contradança* das cronologias e dos anacronismos."[32] O próprio objeto construído cronologicamente não se deixa pensar senão em seu "contra-ritmo anacrônico": é, pois, sempre, um "objeto dialético",[33] ou, como já sugeri, *inobjetual*.

O anacronismo permite ver – de novo ou pela primeira vez – o que permanecia oculto por baixo das visões consagradas, permite ler o que se conservava ilegível, truncado, por sob as leituras estáveis, naturalizadas e naturalizantes. A medida da eficácia da operação crítica de anacronia é verificar se resulta ou não em atenuação da alteridade, em diminuição da estranheza do texto historicamente considerado. O anacronismo deve ser justamente o movimento que nos faculta enxergar no texto – no *original* – o que estava enco-

berto pela tradição: isto é, seu vínculo mais profundo com a *origem*, sua *originalidade* ou, dito com um termo mais isento de preconceitos, *originariedade*.

*

É compreensivelmente difícil, hoje, ter-se uma noção clara da originalidade (ou originariedade) da obra de Dante, sobretudo da *Vita Nova*, vista freqüentemente como um livro menor em comparação à *Commedia* – um livro de juventude, com todas as debilidades que isso sugere. Essa originalidade, afinal, se encontra abafada por sete séculos de repercussões da obra dantesca. Pode-se mesmo supor que os traços mais originais da *Vita Nova*, precisamente aqueles que constituíram sua diferença em relação às práticas literárias precedentes, é que foram reprimidos de forma sistemática pelas instâncias de veiculação que se interpuseram entre ela e seus leitores futuros. Essa operação de apagamento da originalidade pelos mecanismos da tradição tem um fim evidente: cancelar os aspectos problemáticos de um texto tomado por essa mesma tradição como sua origem, buscando domá-lo, domesticá-lo, civilizá-lo, reduzir a violência de sua irrupção no sistema literário-cultural, abrandar os questionamentos que ele propõe à sua recepção tradicional.[34] A constatação de que "todas as obras literárias de Dante chegam a resultados de estruturação formal absolutamente inovadores em relação aos estatutos literários em uso e se põem como modelos do mesmo modo instaurativos para o futuro da tradição literária"[35] só pôde ser assim enunciada recentemente.

Aliás, é indiscutível a prioridade da *Vita Nova* em muitos aspectos. É, com certeza, o primeiro livro *pensado como livro* escrito num vernáculo da península itálica[36] (de um ponto de vista institucional-nacional, dir-se-ia que é o primeiro livro da "literatura italiana" – ou melhor: do que viria a chamar-se "literatura italiana" a partir do Romantismo e do Risorgimento). Formalmente, é o primeiro *prosimetrum*, e isso em todo o Ocidente, no qual um autor retoma seus próprios poemas anteriormente escritos, envolvendo-os com uma prosa composta anos depois. E uma prosa bastante inovadora, complexamente dividida entre a seqüencialidade narrativa e as suspensões crítico-exegéticas (que se torna, assim, modelo para a própria crítica da obra de Dante como um todo). Disso resultou um texto híbrido, abismado, metapoético mas também, não menos, metaprosaico (pois que os poemas se colocam continuamente como desafios à prosa); um texto atravessado, do início ao fim, por interessantes dissonâncias cronológicas e formais, mas também histórico-culturais: diferentes momentos da sensibilidade lírica européia ducentista se

superpõem na *Vita Nova*, daquele momento diretamente devedor da experiência trovadoresca occitânica àquele abertamente antagônico a esta, não só stilnovista mas mesmo pós-stilnovista; a teoria da poesia explicitada na prosa tardia não é totalmente coincidente com aquela implícita na prática anterior do poema. Nada dessas dissonâncias está previsto na *Consolação da Filosofia*, de Boécio, que Dante tomou como seu principal modelo prosimétrico: naquela obra, prosa e poesia nasceram juntas, numa única redação. Ademais, deve-se notar que, antes da *Vita Nova*, não encontramos nenhum exemplo de uma mistura tão cerrada de poesia e de reflexão crítico-teórica, assim como não encontramos nenhuma reivindicação tão segura do vínculo entre poesia e vida, texto e experiência. É o espaço mesmo da modernidade que se abre ali para a poesia. E Dante não é um moderno entre outros. Pode-se mesmo dizer que ele é *o primeiro a escrever poesia a partir da consciência de sua própria modernidade*: o que ele parece ter deixado bem claro ao colocar numa posição central de sua obra a noção de *novidade*.

Pode-se mesmo dizer, provocativamente, que, da perspectiva de uma história crítica da literatura (de uma história ainda por vir), a obra decisiva de Dante talvez seja menos a *Commedia* do que aquela outra, anterior, que seu próprio autor, ironicamente, simulava desmerecer chamando-a *libello*, "livrinho". Obra decisiva para seu próprio percurso de escrita, como, não menos, para os desdobramentos posteriores de toda a literatura européia. Afinal, é na *Vita Nova* que Dante – retomando e selecionando suas rimas de juventude, integrando-as numa narrativa autobiográfica, conferindo-lhes um significado muito mais amplo do que aquele fragmentário que tinham quando foram compostas – acaba por fundar uma nova compreensão da arte literária. Esta compreensão passa pela reivindicação da autoridade do lírico vernacular como *poeta* (isto é, como *autor*, senhor de sua própria "vontade de dizer"), em contraposição à sua falta de autoridade como *trovador* (submisso a vontades alheias, a expectativas e encomendas senhoriais). Mas esse aspecto, digamos assim, "institucional" da verdadeira revolução levada a cabo na *Vita Nova* só se torna consistente a partir de todo um minucioso mapeamento, de viés psicológico (psicologia medieval, certo, com sua atenção aos "espíritos", aos suspiros, aos tremores), de uma idéia emergente de *subjetividade*, que também se processa no livro. Não será exagero dizer que é, antes de tudo, ao nascimento do sujeito moderno (ou, conceda-se, de um certo sujeito moderno), gestado no ventre da lírica, que assistimos na *Vita Nova*. Ou, mais propriamente, são as simultâneas irrupções da lírica moderna e do sujeito moderno que se deixam flagrar no *libello*.

Adiante-se, por ora, que Dante perfaz esse mapa da nova lírica e da subjetividade a ela correspondente a partir de quatro tropos fundamentais, os quais ele investiga, ao longo da *Vita Nova*, em múltiplas configurações e combinações entre si: a Memória, o Amor, o Segredo e a Morte. Embora o próprio Dante, no tratado *De vulgari eloquentia*, identificasse no Amor – e, antes, no recurso constante à palavra "Amor" – a unidade da lírica neolatina (*DVE* I ix 3), daquela que é chamada em italiano *lirica d'amore*, esta só é de Amor na medida em que é também lírica da Memória, do Segredo e da Morte. Afinal, à Memória – da qual, de resto, como é dito no primeiro parágrafo da *Vita Nova*, promana todo o *libello* – confia-se a função de conservar o Amor vivo mesmo na ausência da dama que é seu motivo ("molte volte io mi dolea quando la mia memoria movesse la fantasia ad ymaginare quale Amore mi facea", constata Dante, a certo ponto da narrativa, *VN* 9.2 [XVI 2]). O Segredo visa, inicialmente, proteger o Amor em relação aos invejosos, preservando o vínculo entre amante e amada dos olhares e ações de quem, porventura, poderia querer destruí-lo. Ao mesmo tempo, porém, enquanto a Memória garante a identidade do sujeito (a identidade, reduzida a seu núcleo, não é mais que a coincidência entre o *eu* presente e sua memória), o Segredo tutela sua *interioridade*, isto é, aquele espaço mental, feito de memória e imaginação, em que o *eu* se encontra consigo mesmo, repensa suas interações com o mundo – de que a dama, para o poeta enamorado, é face mais proeminente – e constitui-se, enfim, como sujeito – como indivíduo – em oposição e complementaridade ao que há fora de si. É na interioridade do poeta, sobretudo, que a dama amada ganha existência: ela é, mormente, um fato de memória, de imaginação, e sobretudo de palavras. Resguardar a distância entre dama e poeta, como Dante tão tenazmente o faz, é, pois, resguardar também a interioridade do poeta. Daí o papel fundamental da Morte – "Morte villana", como Dante a personifica em dois sonetos consecutivos (*VN* 3.5 [VIII 5] e 3.8 [VIII 8]), mas também, como dirá depois em prosa, "Dolcissima Morte" (*VN* 14.9 [XXIII 9]) – na *Vita Nova*: a Morte afiança a inextinguibilidade da distância. É nesse sentido que se torna compreensível uma passagem de outro modo bastante enigmática da *Vita Nova*, aquele trecho em prosa em que Dante reporta um pensamento que lhe assaltou durante uma sua longa enfermidade: "Di necessitade conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia" (*VN* 14, 3 [XXIII 3]).

Essa *necessidade* da morte da amada é o principal ponto de fratura que Dante introduz no *continuum* da lírica vernacular de amor que lhe vinha desde os trovadores provençais e o alcançara na forma do *dolce stil novo*, sobretudo tal

como esse estilo se cristalizara na poesia de Guido Cavalcanti (a quem a *Vita Nova* é dedicada). Em Dante, a morte da amada não implica, como ocorria nos trovadores, a suspensão do canto, mas antes marca seu mais próprio início.[37] A necessidade da morte é a necessidade da distância levada ao extremo, e é a necessidade da própria poesia como fundação do sujeito na linguagem. Tanto a *Commedia* do próprio Dante, com o poeta-personagem a narrar em primeira pessoa seu itinerário pelos três reinos ultramundanos, quanto o *Canzoniere* – ou *Rerum vulgarium fragmenta* – de Petrarca, seriam impensáveis sem esse gesto poético decisivo cumprido à altura da *Vita Nova*: aliás, vários críticos – dentre os quais o mencionado Antonelli – observaram que a *Vita Nova* funcionou como uma espécie de modelo em filigrana do livro de Petrarca. E, dada a ascendência petrarquiana (que, assim, se revela, antes, dantesca) de praticamente toda a lírica dos séculos seguintes, não será demasiado afirmar que a irrupção da lírica moderna se localiza na *Vita Nova*: irrupção não como gênese ou invenção, mas como interrupção, tomada de consciência e guinada numa realidade anteriormente já (e depois ainda) em formação.

*

Não é arbitrariamente que os conceitos de *modernidade* e *novidade* são eleitos aqui como operadores da análise histórica. E também não é sem cautela quanto aos mal-entendidos a que eles podem dar margem. Friso, então, de início, que, com eles, não quero repropor, outra vez, a fácil e enganosa oposição entre continuidade e ruptura que talvez possam sugerir. Pelo contrário: tais como os depreendo do contexto que assistiu e mesmo ensejou a emergência da obra de Dante – basicamente, aquele do entrecruzamento do cristianismo em versão agostiniana (atualizada pelos vitorinos) com a ampla renovação cultural que ficou conhecida como “Renascença do século XII”, destacando-se aí as fundas ressonâncias do trovadorismo occitânico e suas novas concepções de poesia e de amor –, esses conceitos afirmam precisamente que não há continuidade sem ruptura, e tampouco ruptura sem continuidade: antes, só há continuidade viva como entrelaçamento (não-linear) de múltiplas rupturas, e, por outro lado, só há ruptura conseqüente com pelo menos a esperança de alguma (outra) continuidade. Por isso expressões fundamentalmente ambíguas e aparentemente contraditórias, como a recém-referida “Renascença do século XII” – também designada “Renascença medieval” –, ou ainda “Tradição do Novo” ou “tradição da ruptura”, são caras, e mesmo necessárias, ao discurso crítico aqui ensaiado: expressões como essas traduzem muito bem, muito mais do que aquelas denomi-

nações pretensamente unas e coerentes (Idade Média e Renascença, por exemplo), a tensão própria ao processo histórico em qualquer tempo.

É, por certo, inegável que o próprio Dante pensou sua obra como uma ruptura que inaugurava uma nova continuidade, ou novas continuidades: daí a construção de toda sua obra a partir da idéia de *novo*. Admito que a aproximação que faço entre *novidade* e *modernidade* pode ser vista como controversa. Por isso mesmo, tive a preocupação de justificar filologicamente essa aproximação, retornando repetidas vezes aos textos de Dante e de outros autores medievais e/ou renascentistas. O argumento de fundo é que o realce do *novo* naquela época corresponde à emergência de algo que, nas palavras de tais autores, já podemos chamar de *modernidade* – e que também, em alguma medida, podemos já chamar *modernidade* segundo a compreensão contemporânea deste termo. Encontramos pois, na obra de Dante, uma espécie de *pré-história da modernidade* (mas pré-história que, dialeticamente, já é um elemento interno a essa história, dela inseparável).

Tenho de convir que, de um certo ponto de vista, seria correto censurar-me por tratar fenômenos históricos de fato muito diferentes a partir de um mesmo conceito, aqui o de *moderno*. Objetar que o significado da palavra *moderno* para Dante é diferente do significado da mesma palavra para Baudelaire é, porém, um truísmo. Na verdade, seria preciso ir além e acrescentar que de Dante a Petrarca, de Petrarca a Boccaccio, assim como, depois, de Baudelaire a Mallarmé, de Mallarmé a Rimbaud, o significado é, ao menos em parte, sempre diferente. No entanto, o fato de a palavra permanecer sempre a mesma deve ter, em si, algum significado, que merece ser levado em conta. Conforme acredito, o conceito de *moderno* é, nesse sentido, especial, porque ele dá conta justamente dessa diferença de significado de um autor a outro, de um tempo a outro. Afinal, o *moderno* nomeia precisamente essa operação pela qual cada momento passa a definir-se por sua diferença em relação a outros momentos, e mesmo dentro de um momento cada elemento passa a se definir por sua diferença em relação aos demais. Sobre o *moderno*, dizia muito bem Aragon: "Tout le monde ne peut pas regarder en face un concept qui fait vaciller les concepts".[38] Mas é exatamente porque promove essa vacilação que devemos encará-lo de frente.

*

Não se trata, aqui, de nenhuma tentativa de ciência desinteressada, mas sim, abertamente, ainda, de um *combate pelo moderno*. Esse estudo, imagino,

será melhor compreendido à luz da percepção geral, dominante no presente, de um declínio do moderno: de um arrefecimento de todas as esplêndidas energias que se concentraram na palavra *modernidade*, e, pois, de algo como um atual estado entrópico da cultura ocidental.[39] E, mais especificamente, à luz da sensação de uma crise das categorias psicossociais que estiveram na base da teoria e da prática da lírica moderna, tais como *subjetividade*, *individualidade*, *interioridade*. Não se quer, aqui, recuperar essas categorias na sua supostamente imaculada formulação primeira, mas, sim, de modo mais limitado, deixar transparecer o fato – tantas vezes obscurecido – de que a lírica moderna, desde seus inícios, vem pondo essas categorias em questão, no movimento mesmo de, por meio de seu trabalho na linguagem, afirmá-las e consolidá-las. Seria, penso, até dispensável frisar que não creio, claro, ser possível salvar o moderno como tal, se o seu tempo, ao que parece, realmente já passou. Ou, antes: se o moderno já principiara como crise, como problema. Mas estou convencido de que evocar a força do Moderno – como um dia a Renascença vindicou a força do Antigo – é o primeiro passo na direção de um luto saudável, sem o qual permaneceremos no Limbo do "fim da história".

Notas

[1] STERZI, Eduardo. *Incipit: A Vita Nova e a irrupção da lírica moderna*, tese de doutorado (orientada por Márcio Seligmann-Silva), Campinas: UNICAMP, 2006.

[2] Tenho aqui em mente, é óbvio, a sexta tese "Sobre o conceito de história", de Walter Benjamin: "Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugá-la" ("Über den Begriff der Geschichte", em *Gesammelte Schriften*, v. I/2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herman Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 695; valho-me da tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, em LÖWY, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história", São Paulo: Boitempo, 2005, p. 65).

[3] Cf. MILLER, J. Hillis. "O crítico como hospedeiro", tradução do ensaio por Eliane Fittipaldi, em *A ética da leitura*: ensaios 1979-1989. Rio de Janeiro: Imago, 1995, pp. 11-49.

[4] MANDELSTAM, Osip. "Conversation about Dante", em *Complete Critical Prose*, translated by Jane Gary Harris e Constance Link, Dana Point: Ardis, 1997, p. 268. Nos adendos à "Conversa", Mandelstam dá um exemplo genial – e talvez perturbador – desse exigente programa de leitura: "Dante", diz ele, "pode ser entendido somente com a ajuda da teoria quântica" (p. 286).

[5] Quanto à inspiração romântico-benjaminiana, veja-se o estudo de SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*: Walter Benjamin – Romantismo e crítica poética. São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 1999.

[6] MACHADO, Aníbal M. *Cadernos de João*, em *A arte de viver e outras artes*: *Cadernos de João*, ensaios, crítica dispersa e auto-retratos. Rio de Janeiro: Graphia, 1994, p. 49.

[7] Podemos relembrar a descrição da Biblioteca por BORGES, Jorge Luis, no conto célebre: "En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiro soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante" ("La biblioteca de Babel", em *Obras completas*, Barcelona: Emecé, 1989, t. 1: 1923-1949, p. 465). A *crítica poética*, tal como a concebo, trabalha precisamente com *promessas de infinito* que, porém, só se dão a ver a uma *luz insuficiente, incessante*.

[8] As obras de Dante serão citadas a partir das seguintes edições: *Convivio* [*Conv.*], a cura di Franca Brambilla Ageno, 3 v., Firenze: Le Lettere, 1995; *De vulgari eloquentia* [*DVE*], a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, em *Opere minori*, t. 2, Milano e Napoli: Ricciardi, 1979, pp. 1-237; *Vita Nova* [*VN*], a cura di Guglielmo Gorni, Torino: Einaudi, 1996.

[9] BLOCH, Ernst. "Revueform in der Philosophie", em *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, p. 368.

[10] BENJAMIN, Walter. "O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia", em *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 26. O livro *Einbahnstraße* pode ser lido na tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, no volume *Rua de mão única*, São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 9-69.

[11] BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, em *Gesammelte Schriften*, v. I/1, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herman Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 352; *Origem do drama barroco alemão*, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 198 (não sigo a tradução de Rouanet, mas indico, para eventual consulta e confronto com a íntegra do texto, a página correspondente nesta edição).

[12] Refiro-me a observações do professor João Adolfo Hansen por ocasião do exame de qualificação da tese.

[13] Foi Haroldo de Campos quem, inspirando-se em frase de Antônio Houaiss sobre Gregório de Mattos, propôs a tradução de *Fortleben* como "pervivência" (*O seqüestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira*: o caso Gregório de Mattos, Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989, p. 59).

[14] A respeito das diferenças entre as leituras italiana e norte-americana de Dante, com lúcida visão dos limites de cada uma, cf. HARRISON, Robert Pogue. *The Body of Beatrice*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988, p. 2.

[15] Basta lembrar que Umberto Eco põe Haroldo de Campos – autor de uma versão parcial do *Paradiso* – entre os maiores tradutores modernos de Dante no século XX (*Dire quasi la stessa cosa*: esperienze di traduzione, Milano: Bompiani, 2003, p. 297; e a avaliação foi reafirmada por Eco em artigo publicado no jornal *L'Espresso* por ocasião da morte do poeta).

[16] A posição deliberadamente *paródica* do intelectual periférico em relação aos modelos centrais é sugerida por Luiz Costa Lima num ensaio no qual propõe que se pense o contraste entre a produção cultural de países metropolitanos e de países marginais a partir da redução de seus protagonistas às "encarnações emblemáticas", respectivamente, do *pai hierático* e do *trickster*, para então concluir: "O *trickster* mais fecundo será aquele que abra a possibilidade para a paródia do demiurgo; aquele cuja prática da marginalidade o ensine a rejeitar, mesmo quando pudesse assumi-la, a postura do pai hierático" ("O pai e o *trickster*: indivíduo e cultura nos campos metropolitano e marginal", em *Terra ignota*: a construção de *Os sertões*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 274).

[17] BORGES, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición", em *Obras completas* cit., t. 1, p. 272.

[18] *Idem*, p. 273.

[19] *Idem*, p. 274.

[20] BORGES, Jorge Luis. “La biblioteca de Babel”, cit., p. 465.

[21] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l’image*: question posée aux fins d’une histoire de l’art, Paris: Minuit, 1990; *Devant le temps*: histoire de l’art et anachronisme des images, Paris: Minuit, 2000; *L’image survivante*: histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris: Minuit, 2002.

[22] DUMOULIN, Olivier. “Anachronisme”, em *Dictionnaire des sciences historiques*, dirigé par A. Burguière, Paris: Presses Universitaires de France, 1986, p. 34, *apud* DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps* cit., p. 30.

[23] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps* cit., p. 16.

[24] *Idem, ibidem.*

[25] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps* cit., p. 22: “l’histoire des images est une histoire d’objets temporellement impurs, complexes, surdéterminés. C’est donc une histoire d’objets polychroniques, d’objets hétérochroniques ou anachroniques. N’est-ce pas dire, déjà, que *l’histoire de l’art est elle-même une discipline anachronique*, pour le pire mais aussi pour le meilleur?”. À p. 33, a pergunta – retórica – volta a formular-se: “L’anachronisme n’est-il pas la seule façon possible de rendre compte, dans le savoir historique, des anachronies de l’histoire réelle?”. – A noção de uma *inobjetualidade* do objeto talvez se compreenda mais facilmente se reproposta em termos de *virtualidade*, na trilha de Gilles DELEUZE: “Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais” (“O atual e o virtual”, publicado como apêndice em Éric ALLIEZ, *Deleuze filosofia virtual*, tradução de Heloisa B. S. Rocha, São Paulo: 34, 1996, p. 49).

[26] CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*, tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai, São Paulo: Hucitec e EDUSP, 1996, p. 469.

[27] SINISGALLI, Leonardo. “Dante e il libro della memoria”, *La Fiera Letteraria* (15 maggio 1949), p. 1; completando: “Con la differenza che il delirio di Dante è uno stato d’animo molto vicino a quello generato dall’automatismo delle orazioni, mentre quello di Poe può parere provocato da qualcosa come la ripetizione di un calcolo, di un’operazione”.

[28] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps* cit., p. 19.

[29] *Idem*, p. 21.

[30] *Idem*, pp. 21-22.

[31] *Idem*, pp. 38-39.

[32] *Idem*, p. 39.

[33] *Idem*, p. 39.

[34] DIDI-HUBERMAN, espantado com a “capacidade de esquecimento” demonstrada pela história da arte em relação a seus próprios “momentos originários” – notadamente, no caso, as contribuições, fundamentais do ponto de vista epistemológico, de Carl Einstein –, sugere que “para os discursos como para os pobres humanos que os enunciam, ‘momento originário’ rima com ‘traumatismo’ e requer, por isso, o mais enérgico dos recalcamentos [*refoulements*]” (*idem*, p. 159).

[35] RUSSO, Vittorio. “Strutture innovative delle opere letterarie di Dante nella prospettiva dei generi letterari”, *L’Alighieri*, XX, 2 (luglio-dicembre 1979), p. 49.

[36] A *Commedia* aparece, para Philippe Sollers, como “o primeiro grande livro pensado e realizado integralmente como *livro* por seu autor” (“Dante et la traversée de l’écriture”, *Tel Quel*, XXIII

(automne 1965), p. 13). Mas a *Vita Nova* – é certo – o foi antes; e a *Commedia* só se construiu como *volume* a partir (e à luz) do experimento prévio do *libello*: ambos concebidos como compilações de um mais amplo, e imaterial, Livro da Memória.

[37] Cf. ANTONELLI, Roberto. "Perché un Libro (– Canzoniere)", *Critica del Testo*, VI, 1 (2003), p. 58.

[38] ARAGON, Louis. "Introduction à 1930", *La Révolution Surréaliste*, XII (15 décembre 1929), p. 57. Podemos lembrar ainda Walter Benjamin: "o moderno é tão variado em seu significado quanto os diferentes aspectos de um mesmo caleidoscópio" (*Das Passagen-Werk*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S1a,4).

[39] Para uma concepção *energética* da modernidade, veja-se Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade, tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti, São Paulo: Companhia das Letras, 1987. De especial valor o delineamento de uma oposição entre *catástrofe* e *entropia* oferecido à p. 94. Diga-se, em acréscimo, que, em alguma medida, todo estudo da modernidade está condenado a oscilar entre duas disciplinas (ainda) inexistentes: aquela teoria da *catástrofe* bordejada por Walter Benjamin em tantos de seus textos e aquela *entropologia* que, numa das últimas páginas de *Tristes tropiques* (Paris: Plon, 1994, p. 496), Claude Lévi-Strauss propõe em substituição à antropologia, com atenção, agora, aos "processos de desintegração" da cultura, das culturas.

Resumo:

Como ler Dante hoje: as condições de possibilidade da crítica. O anacronismo permite ver o pensamento oculto pelas visões consagradas. A prioridade da *Vita Nova*, mistura cerrada de poesia e reflexão crítico-teórica. Uma pré-história da modernidade.

Palavras-chave: crítica – *Vita Nova* – reflexão – modernidade

Abstract:

How to read Dante today: the conditions of possibility of criticism. Anachronism allows one to see the thought concealed by the renowned views. The priority of *Vita Nova*, amalgam of poetry and theoretical-critical reflection.. A pre-history of modernity.

Keywords: criticism – *Vita Nova* – reflection – modernity

JOHN ASHBERY: UM MÓDULO PARA O VENTO[1]

Viviana Bosi

As correlações entre moderno e pós-moderno abrem à controvérsia uma série de pontos de discussão: haveria mais coeficiente de continuidade ou ruptura entre um e outro? Teriam as conquistas modernistas sido alijadas em nome de um maneirismo inconsciente, com conseqüente esvaziamento do potencial transformador das vanguardas? Será que o modernismo se tornou um "estilo" a ser imitado por epígonos diluidores: "dominante mas morto" (Habermas), "vítima de institucionalização" (Eagleton)? Ou, ao contrário, é o moderno que se transforma sob nossos olhos críticos pós-modernos?

Ao mesmo tempo em que se evidenciam as profundas conexões, parece nítido o quanto o desenvolvimento ulterior do modernismo tem provocado uma nova, e às vezes antinômica, configuração. Tais temas de debate, relacionados à cultura contemporânea, suscitam premente interesse. Responder ao desafio, ainda que de forma lacunar, é tarefa instigante.

Não irei, aqui, intentar um quadro amplo ao ponto da redução esquemática, mas ater-me a algumas observações do que pude coletar e refletir durante minha pesquisa de doutorado, sobre um poeta norte-americano-contemporâneo, John Ashbery, a quem já foi atribuído o título de "clássico do pós-modernismo" (se é que tal expressão não exprime uma contradição em termos), pelo aspecto emblemático de apanhado de problemas cruciais da consciência contemporânea.

Vários críticos consideram Ashbery o mais importante poeta norte-americano contemporâneo, por aprofundar o desafio modernista, reinterpretando as estratégias de resistência daquele período à opressão sobre a imaginação e à redução do espírito. Encontram em sua poética uma perturbadora interrogação para a dialética, ao não aderir à idéia de síntese, mas abrir-se à incompletude e à suplementação.[2]

Mas como é possível "interpretar" a poesia contemporânea, quando fomos impregnados pelo *imprint* crítico do passado? Não há definição transparente para algo assim instável, em que estamos mergulhados sem distância. Ainda vivenciamos rescaldos da carga de novidade das vanguardas e de seu amadurecimento posterior, por isso é difícil nos colocarmos no turbilhão dito "pós-moderno", que absorvemos como um tipo de presente virtual.

Nosso trabalho de leitura é uma tentativa de nos aproximarmos de um artista contemporâneo, reconhecendo que estar totalmente *up to date* é impossível. Como adverte o próprio Ashbery, a defender-se dos leitores invasivos e apressados, as linhas de visão se configuram adiante: "Amanhã é fácil, mas hoje é inexplorado,/Desolado, relutante como toda paisagem/Em ceder às leis de perspectiva" ("Auto-retrato num espelho convexo").

Pretendo, assim, apontar algumas relações entre sua poesia e a cultura contemporânea. Muito do que é considerado "característica do pós-modernismo" nele não se manifesta. Outros traços comparecem matizados, e outros ainda, estão visivelmente presentes. A própria definição de pós-modernismo apresenta variantes no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa. Trata-se de um espírito de época ainda se formando a partir das inovações tecnológicas e mudanças econômicas, de muitas formas polêmico e nada unívoco, como convém a esse tempo. Apesar das irregularidades de desenvolvimento, Ashbery representa uma das tendências da contemporaneidade, tendo como pano de fundo a cultura como "estrutura de dominâncias".

Quando me deparei com "Self-Portrait in a Convex Mirror" (1975), um poema longo e meditativo (são 552 versos divididos em 6 partes), senti um vivo questionamento das concepções que até então tivera de poesia. Um dos aspectos que me chamou a atenção, e que vou apresentar sinteticamente, foi a diferença nas noções interligadas de identidade e representação que revelava, em relação a poetas clássicos da modernidade.

Essa leitura que ora inicio é um trajeto de aprendizado que procura acercar-se do agora, esse redemoinho de possibilidades. Ao elogiar a pintura de Jasper Johns, Ashbery enfatiza o poder do artista em desafiar a análise crítica. Nesse tempo em que "o espanto se tornou obsoleto e praticamente inconcebível", a qualidade mais relevante em seus quadros é serem "um tipo de equação com condições insuficientes para determinar o desconhecido". Também a sua poesia assemelha-se a uma equação incompleta, e encontra no leitor um eco difuso de significado, que só o tempo futuro pode configurar.

Ao mesmo tempo que exemplifica muitos dos caminhos artísticos de uma época, esse poema escolhido por nós amarra os principais *leitmotivs* do poeta. No contexto de sua obra é, no entanto, original: diversamente da maioria de seus poemas, "Self-Portrait" concentra-se num foco de atenção: uma pintura-poema e seu observador-criador. As relações entre eles mudam sem cessar, não há conclusão possível a esse diálogo, mas muitas possibilidades são expostas, até mesmo a da destruição. O poema é a vivência da busca, e anuncia a oscilação constante do universo, onde a vida está sempre adiante da mimese

convencional: "não se pode guardar, entesourar/aquele momento como um bloco; também ele está fluindo, fugaz" ("Syringa").

Sem a pretensão impossível de "possuir totalmente o objeto" (como diz Merleau-Ponty), que possamos ver nessa leitura parcial um convite para perceber além. Pois escrever, diz o próprio Ashbery, envolve deixar para fora muitas coisas, que espreitam dos cantos do texto.

Como os pintores expressionistas abstratos de quem sempre se aproximou, o poeta procura expressar-se com o máximo de concretude, descrevendo-se como "um prisioneiro, fascinado pela aparência de sua cela, [que] permanece transfixado pelo espetáculo ante seus olhos". As ranhuras tão variadas do instante o absorvem. Trabalha e transforma seu material como um *bricoleur*, agrupando-o para seus propósitos. Mas, ao fazer isso, aguça no leitor a percepção da alienação vinculada à fantasia. Suspeita da arte por criar ficções de harmonia e beleza, alimentadas pela fonte dos sonhos.

Decidi não apresentar aqui o que se refere às relações entre Ashbery e o modernismo. Em meu trabalho de doutorado, desenvolvo e discuto os vínculos profundos e problemáticos com o Dadaísmo e o Surrealismo europeus, assim como o Modernismo americano, em especial Wallace Stevens. Ligações, em verdade, fundamentais para compreendê-lo (veja-se a esse respeito, o Capítulo I, "The Glass Menagerie", pp. 41-91). Também resolvi suprimir um possível resumo do Capítulo II ("Um módulo para o vento", pp. 101-165), em que apresento aspectos da obra do poeta e de sua fortuna crítica. Preferi entrar *in medias res*, recortando da tese trechos dos capítulos 3 e 4 em que traduzo e comento seu poema "Self-Portrait in a Convex Mirror", a fim de obter elementos para pensar aspectos da arte contemporânea.

O título, "Auto-retrato num espelho convexo", inspira-se no quadro de 1523, com o mesmo nome, do pintor italiano Francesco Mazzola, o Parmigianino (1503-1540). Essa obra é considerada o marco inicial do Maneirismo. Segundo Vasari, Parmigianino pintou a si mesmo quando jovem, "per suo cappriccio", "per investigare le sottigliese dell'arte". Com espírito inquisidor, desejava reproduzir fielmente o que viu no espelho. Filho exacerbado da razão renascentista, pinta para apreender os efeitos do reflexo, reproduzindo até mesmo a deformação discreta, subordinando às regras da perspectiva clássica a assimetria do excesso, e prenunciando o "sonho da razão". "É preciso ter olhos sobre os olhos para observar como eles olham", recomenda Gracián em seu *Criticon*: assim esse retrato sutil e invulgar observa seu próprio enigma sem perder a elegância. Se há nele um germe de loucura e fantasia, a graça e a *acutezza recondita* dominam o conjunto.

No "Auto-retrato" original, um rosto *giovaníssimo*, ainda com traços infantis quase andróginos, nos mira com leve sorriso, enigmático como a Gioconda. Os olhos altaneiros, levemente tristonhos, fixam-nos sem revelar tudo. A inteligência solitária que inventou o próprio retrato fita-se com evidente vaidade. O autocontrole faz parte da idealização da imagem. Há algo de perverso voyeurismo nessa científica observação de si mesmo.

A mão, impetuosa e delicada, avança disforme. Mas, por trás do escudo-saudação desproporcional, a consonância renascentista. O anel mínimo, as cores discretas, o rosto contido, desafiados por essa mão incômoda. Ironia desconfiando quietamente da harmonia clássica.

Considerando a distância temporal entre os dois auto-retratos (mais de quatrocentos anos), e tendo em vista que nesse período desenrolou-se a Idade Moderna, desde sua primeira crise, o Maneirismo, até o período contemporâneo, fazem-se evidentes o contraste e a dívida entre uma e outra obra. Na mais antiga, a busca obsessiva da mimese perfeita, através do congelamento do eu na representação. A imobilidade da imagem confinada seqüestra um só instante da alma. Simulacro de autonomia e auto-suficiência, na verdade o eu-imagem dissimula o encarceramento.

No entanto, naquele quadro já se percebe, em grão, o desejo de fusão com o "tempo lá fora", mediante a tensão da mão contra o limite do vidro. A escuridão que vela os limites, a mão deformada... seriam o subconsciente do quadro aflorando, em oposição ao rosto orgulhoso, que afirma a distância? No barroco de Caravaggio, Nietzsche pressentiu o equilíbrio problemático entre as forças apolíneas/celestiais e as dionisíacas/infernais. Tal afirmação dos paradoxos trágicos é, para ele, sinal da vitalidade de uma época.

O poema procura traçar o ciclo que se encerra, da perspectiva renascentista, cujo eixo é o olhar do eu, à dissolução desses contornos precisos. O *sfumato*, que começa no Renascimento (a partir de Leonardo), será seguido, no Maneirismo, pela recusa do centro e do círculo perfeito da figura clássica. O gosto pela metamorfose, pelo grotesco, pela elipse e pela parábola prenunciam a atração por Proteu, e a sensação de iminente instabilidade com que a mão inchada de Parmigianino ameaça o equilíbrio aparente.

Não iremos desenvolver as diferenças que julgamos ver entre o Maneirismo histórico e o Pós-Modernismo. Só ressaltamos que a crença no ser divino e nas proporções, ainda que tensionada pelo Barroco, não perdeu ali a âncora, fundeada pela retórica e pela autoridade dos símbolos transcendentes. Ashbery partilha com o grupo de poetas da escola de Nova York, "a descrença no rit-

mo, nas assonâncias, nas estruturas perfeitamente elaboradas", que não se coadunam com a transitoriedade do presente.

Poesia, para ele, está ligada à expressão das sensações de um instante, sendo mesmo difícil reencontrar o sentido do que escreveu depois de certo tempo. A combinação aparentemente arbitrária de "trapos e cristais" ("Uma onda") pretende trazer vida e morte contemporâneas, com todos os seus escolhos, para o presente da consciência. Inteligíveis ou não, os poemas enfatizam a concentração na vivência daquele momento: "É da natureza das coisas serem vistas somente uma vez", diz ele. Parece-lhe mesmo estranho que haja leitores tratando de seus poemas como documentos a serem analisados, quando são antes um registro da "experiência da experiência" em seu fluxo do que peças para o museu.

Se, para Hegel, os ecos sonoros reforçavam a configuração da identidade, que o lírico fluidifica, impedindo assim o escoamento do instante subjetivo, essa poesia que recusa as redundâncias e andaimes, tende programaticamente à irregularidade, aceitando os cortes e alongamentos da experiência diária. Não há, por trás, um ser privilegiado, imutável e divino, à imagem do "Eu incondicionado" que sirva como modelo de construção sistemática. A arte, diz Frank O'Hara, contemporâneo de Ashbery, serve para se ficar mais intensamente interessado, enquanto ainda se está vivo. Assim, as relações com o quadro parecem mais um exorcismo da arte do que uma simples *ecfrásis*.

Ainda em relação à forma do poema, o crítico David Perkins percebe que, por trás do desfazimento da regularidade sonora estaria a desconfiança na coerência do real. Se é difícil conhecer a realidade em sua plenitude, qualquer forma é deformação. No entanto, sem forma não há produto estético. Em Ashbery, conclui Perkins, há uma "contínua expectativa de forma continuamente frustrada".[3] O mesmo acontece em relação aos significados: eles parecem descarrilar, ou deslizar em alta velocidade. Quando começamos a entrever a lógica de uma seqüência, ela se dissolve ou torna-se absurda, frustrando a expectativa de sentido. Diz Ashbery sobre sua forma de construção: "Penso que estamos constantemente no meio de uma conversa em que nunca acabamos nossos pensamentos ou sentenças, e esta é a forma com que nos comunicamos, e é provavelmente a melhor maneira para nós, porque é a que encontramos." [4]

"Self-portrait" abre-se com um "como", a sugerir uma comparação implícita, já que o outro termo do símile não é mencionado, num paralelismo cujo esperado correspondente "assim também" foi eclipsado: "Como fez Parmigianino, a mão direita/Maior do que a cabeça, lançada contra o especta-

dor/E desviando-se suavemente, como a proteger/O que anuncia. [...].” Suspeitamos que se trata do próprio autor no ato de escrever, à nossa frente pintando-se, e ao poema, seu *alter ego*. Assim se representa o poeta, cuja mão oscila levemente na ação da escrita. Essa mão hipertrofiada do artista projeta-se na direção do espectador e, ao mesmo tempo, esconde o que revela. Reluta a mão em desvelar completamente o que protege/anuncia.

No quadro, o jovem Francesco tanto poderia esconder algo atrás da mão (um manuscrito?), ou delimitar o território do eu, como se dissesse: até aqui é meu espaço. O poema fará o mesmo, ao desvelar o mecanismo de sua feitura. O que o poema anuncia mas protege, ao fim e ao cabo, é a si mesmo. Mais adiante, após descrever todo o processo de feitura do quadro, continua: “[...] pôs-se/Com grande arte a copiar tudo o que via no vidro,/Principalmente seu reflexo, do qual o retrato/É o reflexo, uma vez removido.”

O resultado, acrescenta o poeta, é o reflexo do que Parmigianino viu no espelho, e fiel e preciso, pintou: a sua imagem, aparência vítrea de sua identidade. A mimese de si mesmo deixa de refletir o real de carne e osso para virar idéia, abstração. O sujeito pode ser removido, agora que a imagem eternizou-se. Dessa forma, o reflexo torna-se reflexão. Ao fazê-lo, petrifica-se, a comprovar a relação intrínseca entre narcisismo e especulação. O desejo de criar estabilidade no que, de *per se*, é inconstante, já demonstra os vínculos inerentes entre a arte e Narciso.

O jogo com a questão do reflexo pode significar a prisão do ser em representação imóvel. Tanto a imagem artística quanto o pensamento sobre si mesmo têm o efeito de enclausurar <u>um</u> momento como o mais significativo.

Primeiro, o pintor recortou do mundo o reflexo tão-somente do que via. Sua própria imagem, eis o que selecionou. Para fazê-lo, vitrificou, embalsamou e deformou com lentes convexas. O processo de mumificação para eternizar um homem sem vísceras. A luz e o tempo, relacionados, também foram congelados, como *spots* de um museu, para que a imagem possa renascer eternamente, num movimento de atualização perene. A alma habita sua aparência sem mover-se, como se fosse sua própria fundadora:

A hora do dia ou a densidade da luz/ Aderindo à face conserva-a/ Vívida e intacta em onda recorrente/ De chegada. A alma se instala./ Mas até onde ela pode nadar para fora através dos olhos/ E ainda retornar ao seu ninho a salvo? A superfície/ Do espelho sendo convexa, a distância aumenta/ Significativamente; isto é, o bastante para demonstrar/ Que a alma é um cativo, tratado com humanidade, mantido/ Em suspenso, incapaz de avançar muito além/ Do teu olhar quando ele intercepta o quadro.

> Cativa, a alma tem seu espaço falsamente ampliado pelo relevo "trompe l'oeil" do convexo. Será que ela é dona de si mesma, auto-geradora e autônoma ao se estabelecer ou simples prisioneira?
> [...] A alma tem de ficar onde está,/Embora inquieta, ouvindo pingos de chuva na vidraça,/O suspirar das folhas de outono açoitadas pelo vento,/Ansiando por ser livre, lá fora, mas deve ficar/Posando neste lugar. Deve mover-se/O mínimo possível. Isto é o que diz o retrato.

Entre Parmigianino e Ashbery, um fosso. Se, para o primeiro, o gesto era libertador e inaugural, para o último, esgotaram-se as possibilidades iniciadas por aquela experimentação. O olhar já caminhou pela amplitude possível anunciada naquele primeiro parto da Idade Moderna. Retomando o Maneirismo, Ashbery pretende superá-lo. Para tanto, antes precisa recordar toda a positividade daquele momento, assumindo o fardo do exorcismo através da anamnese.

O retrato reconhece que existe um lá fora, que é o escapar dessa consciência limitada e fundir-se com a natureza. A alma parece ansiar muito pela possibilidade de libertação da imagem imóvel. Porém, a identidade exige uma negação da fusão. O reflexo-reflexão prende a alma numa esfera separada do cosmos, imóvel em relação aos movimentos do vento e da chuva. Protegidos pela vidraça, separados de fora, o poeta e seu poema. Assim, reflete sobre o percurso da história da perspectiva: da mimese até sua negação – ou melhor, de uma idealização do olhar que se julgava realista até o seu desmontar.

No começo do poema, sugeria-se que a mão, ao avançar, escondia algum mistério. Agora, esclarece o poeta, sabemos que não há enigma algum a decifrar: a mão assoma porque almeja escapar. Cansada do labirinto de palavras, quer viver lá fora. Gesto de revolta, anulado pela equivalente pressão restritiva contrária, esse movimento será *leitmotiv* de todo o poema. A mão assumiu diferentes papéis, representando metonimicamente as contradições do eu-lírico em sua relação com a arte que pensava dominar, e que agora parece oprimi-lo. Em luta consigo mesmo, ele deseja escapar de si próprio. Mas não pode fazê-lo sob o risco de despedaçamento.

A seguir, o poema apresenta uma outra disposição, diversa do eu enclausurado e imóvel da primeira parte. Em outra passagem, eu e mundo se confundem:

> Eu sinto o carrossel começando lento/E indo cada vez mais rápido: mesa, papéis, livros,/Fotografias de amigos, a janela e as árvores/Fundindo-se numa faixa neutra que me envolve/Por todos os lados, em toda parte onde eu olhe./E não posso explicar a ação de nivelamento,/Por que tudo deveria ebulir até virar uma/Substância uniforme, um magma de interiores.

Nesse momento, aquelas leis de perspectiva e objetividade se anulam. O ambiente de trabalho, a paisagem, todos os lugares onde alcança o olho são envolvidos por um turbilhão. A vertigem da perda do "ponto de vista", estático, faz com que tudo se iguale, num grande *melting pot*. A fusão conseqüente entre olho e realidade leva à indiscriminação entre eu e outro.

Percebemos claramente a diferença entre eles: a imobilidade metódica de Francesco e a passagem tumultuada do tempo e dos seres em Ashbery. Enquanto aquele pinta no silêncio, este ouve falas dispersas, que o alteram. Enquanto um é fixo, o outro é móvel.

> O que precisamos agora é este improvável/Provocador golpeando com os punhos as portas de um castelo/Assombrado. Teu argumento, Francesco,/Havia começado a ficar rançoso visto que nenhuma resposta/Ou respostas lhe eram dadas. Se ele agora se dissolve/Em pó, isso significa apenas que seu tempo acabou/Faz já algum tempo, mas agora olha e escuta:/ Pode ser que outra vida esteja armazenada aí/Em recessos que ninguém conhecia; que ela,/ Não nós, seja a mudança; que na verdade sejamos ela.

Esgotados, precisamos de um desafio. Alguém deve derrubar essa fortaleza apodrecida (a arte caduca e a imagem estagnada do eu, representado imóvel na figuração). Se não queremos voltar para trás nem mergulharmos na inércia, então a chance é olhar e escutar com atenção o apelo do poeta: acreditar em outra vida que se esconde em recantos inexplorados. De um lado, o poeta refere-se a ela como externa a "nós", por outro, reconhece que talvez "sejamos ela", como se fosse necessário habitar esses "recessos" onde está a "mudança" e fazer parte deles, acordando para um novo eu.

À nossa volta, o universo oscilante, que não nos protege ou cerca inteiramente, parece, para o poeta, uma porta para algo desconhecido, não visível ainda.

> [...] Tudo o que sabemos/ É que chegamos um pouco cedo, que/Hoje tem aquela especial, lapidar/Hojidade que a luz solar reproduz/Fielmente ao lançar sombras de ramos em jubilosas/ Calçadas. Nenhum dia anterior poderia ter sido como este./Eu costumava pensar que eles eram todos iguais,/Que o presente costumava ser o mesmo para todo mundo/Mas esta confusão esgota-se uma vez que cada um/Está sempre a galgar a crista de seu presente.

Nós (leitores e poeta) não estamos presos em gaiola pintada: chegamos mais cedo do que os outros e, por conseguinte, poderemos viver o nosso presente singular, intuindo um pouco do que virá. De repente, o poeta se surpreende, pois pensava que o presente era igual para todos, mas, chegando um pouco mais cedo, viu a "agoridade" luzir. Cada um tem um "hoje" diferenciado, no qual o dia se espalha como sombra indeterminada...

A representação nos envolve no brilho cinzento e homogêneo do já acabado. Na bela formulação de Ward: "a realidade partiu, ficou o brilho fantasmal da estrela morta."[5] O "museu" tornou-se "mercadoria do presente".

Essa transformação é omitida por todos: ninguém quer mencionar a perda da alma viva e a redução da arte, símbolo do espírito humano, a uma coleção anódina. Há um complô, ou pacto de silêncio entre pessoas e obras de arte: projetamos nestas nosso próprio anseio de imortalidade. Transferido a elas, desejamos secretamente um pouco de sua força, contida, em potência, no museu. Cúmplices com o anseio que tem o retrato de durar, porque também queremos o mesmo, às escondidas, permitimos que um certo passado pese sobre o presente. Ninguém assume a mortalidade e sai do museu para a vida incerta.

"O hoje não tem margens": indiferencia e açambarca tudo, transformando em fluxo. É inútil e extemporâneo solidificar imagens dos eventos, como se fossem durar, quando eles próprios são da mesma natureza do tempo veloz.

Ashbery reflete também sobre a inevitável alteridade, que se infiltra em todas as ações, sem que possamos intervir ("outridade constitutiva do ser", diria Octavio Paz): um deslocado "não ser nós mesmos" é o que vemos no espelho. De novo, Ashbery questiona a impressão de perfeito acabamento e controle da arte, quando de fato, um mundo de probabilidades externas afeta continuamente cada impulso do eu.

Agora, dentro do quarto, "peneirando a luz solar de Abril atrás de pistas", o poeta continua a partir da obra de Parmigianino. Mas a mão não tem nenhum instrumento para representar. O todo cai em pedaços e não conhece a si mesmo, a não ser em estilhaços, espalhados em bolsos pouco acolhedores. Ao final, a mão procura ainda o saber na memória, que ecoa em murmúrio: "[...] A mão não segura giz algum/ E cada parte do todo se desprende/ E não pode saber que sabia, exceto/ Aqui e ali, em bolsos frios/ De lembrança, sussurros fora do tempo."

Se o narrador tradicional transmite experiência acumulada, e o romancista busca o sentido da vida; o que procura este poeta sem abrigo, cuja mão e voz se dispersam, sem encontrar acolhida sequer na intimidade? Aqui, a cultura do passado não abriga o poeta da morte e da solidão. Uma construção aberta, sem ninho para o eu, aonde irá este que vagueia "au vent mauvais"?

Quem sabe ele pudesse encontrar "um novo tipo de vazio, talvez banhado em frescor, talvez não" ("Valentine").[6] Ashbery almeja, enfim, chegar ao "o vasto desdobrar-se/ em direção aos cruzamentos e à escuridão além" ("Pyrography").

Estaríamos num ponto de transformação da noção de subjetividade, ao atomizar a possibilidade de representação, explorando tendências do moder-

nismo até o seu limite? Último passo do Romantismo, explora a sua tendência à "auto-destruição criadora" (na expressão de Paz), emblema contraditório da modernidade.

A construção do indivíduo, paralela ao olhar perspectivista, que se aprimorou a partir da Renascença, e que o Modernismo contrastou, seja através das experiências surrealistas de estranhamento e escrita automática, seja pela colagem cubista, seja pelo vazio interno da personagem kafkiana, é novamente problematizada por Ashbery. "Eu é um outro" cada vez mais radicalmente.

O poeta ataca e se identifica nostalgicamente com o eu fixo. Reconhece o esforço tenso para manter o próprio lugar, o orgulho da obra terminada, a bela morte. Ao mesmo tempo, desconfia. E reconhece impotente que a fragmentação da auto-imagem provoca um sentimento de falta angustiante. Depois do combate indignado contra a prisão do eu e da arte de representar, o que sobra além de remanescentes estilhaçados? Não à toa, esse quadro pode ser considerado "o perfeito espelho e o perfeito antagonista – um totem da arte e do passado, apanhado no momento em que tenta escapar de si mesmo".[7] Por isso, o final de "Self-portrait" soa ambíguo, como a libertação de uma prisão que era também ninho. O poeta perambula sem Ítaca e mal se reconhece, ainda que leve a memória como cicatriz.

Até o modernismo, aprendemos a enxergar o momento da representação como sublimação da mortalidade. Daí a energia concentrada, a capacidade de englobamento de tantos sentimentos e idéias que se dissipariam não fosse o molde ou padrão que os torna eternos, característica assente do estético. Mas este poema desenvolve a idéia de que esse desejo sobre-humano de ultrapassar a prisão da vida natural para encontrar o reino da liberdade pode ser armadilha que mais nos conduz em direção à morte.

A crítica do próprio fazer poético não significa, porém, uma negação inteiramente destrutiva da poesia. Como Rimbaud, também Ashbery é um desses "horríveis trabalhadores", continuando a ampliação do território para além dos limites já incluídos. Em vez de pintar o mundo à sua imagem, trancafiando-o num quadro enrijecido e desvitalizado, o poeta propõe-se a aplicar toda a sua atenção aos poemas à sua volta, sem forma, do mundo da vida. Em um ensaio, diz ele:

> "Talvez nenhuma arte, por mais talentosa e bem intencionada que seja, possa suprir o que dela demandamos: não apenas a representação figurada de nossos dias mas a justificação deles, a avaliação e aplicação, tão próxima à realidade vivida que se esvai de repente num ribombo, com um alto brado" ("O recital").[8]

A trajetória do poema, partindo do quarto do pintor e seu reflexo, até chegar ao quarto do poeta, de onde vê a cidade, é perpassada e termina na não-casa: o lugar desconfortável, frio, pouco acolhedor do eu sem lugar – o *umheimlich* reprimido da tradição poética. O sujeito lírico está na fronteira: não pode descartar com tranqüilidade aquela imagem perfeita e eterna nem aceitá-la em sua imobilidade. Ashbery ressalva, em entrevista, que a possível arbitrariedade que poderíamos encontrar em sua obra é, na verdade, uma tentativa de escrever sobre experiências que se adaptem à vida particular de cada leitor, por isso não podem ser "cercadas" por um único sentido. Benjamin defende a pluralidade da alegoria,[9] contra a definição "teológica" de símbolo derivada de um idealismo deformado do classicismo-romantismo, pelo qual se imagina um indivíduo rumo à utópica salvação: na verdade uma diminuição da vida real, com as suas contradições pouco sublimes.[10]

"A falsa imagem de totalidade se desfaz", a lembrar-nos da "História humana em progressão viva". Sua poesia conserva relação com a idéia de alegoria também no que ela tem de hieróglifo e especulação, trabalhando com a construção de um sentido que não existe de antemão. A sombra da morte, o fragmento acumulado, a ostentação da feitura, o olhar saturnino... quantas coincidências com a definição benjaminiana. Ainda o "ilusionismo virtuoso", como no retrato de Parmigianino, revelando a técnica, sem espontaneidade transfiguradora. Também o desejo secreto de durar, de ser um objeto. As referências eruditas, que ornamentam a moldura... O museu monumental da cultura, o embalsamento da imagem, morta e eterna. A obra "programada para a decomposição crítica": "planejadas construções de ruínas". Como no modernismo, a "singularidade desesperada" continua a ser matéria-prima para montagens cuja função não é revelar símbolos, agora falsos, mas esclarecer que a obra não pertence à ordem natural das coisas: trata-se de um artefato sem organicidade ou unidade.

Retomando essa ordem de idéias, Adorno considerava o surrealismo como fruto da consciência da ruptura entre homem e mundo, por isso seu princípio de criação não participa do paradigma do "círculo hermenêutico". As partes, heterogêneas, não se aglutinam num todo coeso que pode ser desvelado. A interpretação, por conseguinte, precisa ser construída e reconstruída pelos leitores.

A ausência de movimento progressivo real origina apenas "uma intumescência de dentro para fora". Assim, o desenrolar da história é paralisado pelas alusões, e nada prenuncia de superior. Os mitos estão atrás, mas voltar a eles é indesejável porque representaria uma adesão artificial a um todo nostálgico

("ilusão regressiva" de um "mundo perfeito", no dizer de Adorno). Por outro lado, o futuro mais parece a purgação da culpa passada.

A alegoria, nesse sentido construído por Benjamin, que a aproxima da modernidade, quando os fragmentos justapostos da poesia moderna se empenham agonicamente por sentidos e lutam utopicamente por construir-se como um todo em meio a batalhas de paradoxos, pode não ser inteiramente apropriada aqui como categoria explicativa. Pois em Ashbery, não encontro todo o tempo essa tensão. As unidades de sentido não parecem estar sempre angustiadas por se aglutinarem sob algumas chaves de definições consistentes. Deslizam entre si, proliferam, mudam de tom e forma. Não criam necessariamente vínculos consistentes que dêem a impressão de um sentido duradouro. O mesmo podemos dizer de outros poetas norte-americanos contemporâneos, em especial os "Language Poets".

Em suma, embora não haja o anseio pela totalização dos fragmentos numa mensagem simbólica, as correspondências e analogias próprias da linguagem poética continuam, sugerindo ao menos "pedaços" de alegoria. No caso de Beckett, por exemplo, que nega a alegoria e as transações simbólicas, e apenas responsabiliza-se por "encontrar uma forma que acomode a desordem", [11] a leitura feita por Adorno indica claramente sua capacidade de "make sense of the mess". O problema é, de um lado, vocabular: ele lê "alegoria" em seu significado tradicional, e nesse sentido, uma antecâmara de símbolo. De outro, ele está certo ao afirmar que só poderíamos aproximar tais ruínas do sentido totalizante e ordenado se houvesse uma crença na organicidade fundamental do universo e na relação intrínseca entre sujeito e objeto. Mas, isolado da origem e de toda explicação, o poeta vê por frestas e é seu dever representá-las sem falsear-lhes a forma.

Jameson, como se sabe, não aprova as "teorias do fragmentário", para ele sinal de alienação e entrega à reificação. Contrário a Lyotard, julga que a "guerra ao todo" nada mais é do que a abdicação da tentativa de compreender o capitalismo globalizado, complexo e abstrato.[12] Realmente, Ashbery explora o real por segmentos de sua percepção, por isso parece solipsista. Percebemos que essa desconfiança da totalidade o leva, por vezes, a poemas intermináveis, em que não há clareza de limites, como uma perpétua digressão. Sabemos que ele trabalha um pouco como os surrealistas, ao sabor do diário íntimo, com pinceladas de editorialização. Há, porém, vários textos notáveis pela força da construção. Percebemos, através de suas declarações e leitura da obra, que ele está vivamente empenhado no que considera um projeto: embrenhar-se na dificuldade de apreender e representar o presente, acompanhar seus movimentos, e ser

fiel ao ponto da transparência, aderindo ao real: "Ver o presente como se ele nunca tivesse existido//Claro e informe, numa atmosfera de vidro lapidado" ("O lamento sobre as águas"). Por que se empenharia tão obsessivamente em aderir ao fragmentário do presente e interrogar o tempo, se não houvesse por trás justamente o desejo contrário ao que atribui Jameson à arte pós-moderna?

Mas Ashbery admite, outrossim, que a arte não transmite mais o fluido mágico da religião das correspondências, como acreditavam os simbolistas. As obras de "baixa mimese" do mundo contemporâneo não oferecem uma configuração tão bem-acabada e orgânica que possam sublimar a realidade, como anelava Axel. Na averiguação do incongruente, funda o desafio de aceitar o movimento descontínuo da vida, sem perder a consciência da busca: "o que o poema procura conhecer é o imo temporal permeável e conflituoso da consciência humana no mundo." Não busca tanto definições mas "aceita os detritos e a superfície mesclada da existência histórica".[13]

O poeta não se deixa conduzir nem conduz inteiramente. Reconhece os limites entre o fazer e o entregar-se, descrevendo o que enxerga, consciente de que a explicação total está além do indivíduo, cuja vida contém escolha e destino: "[...] Ninguém realmente sabe/Ou se importa em saber se este é o todo do qual partes/Foram concedidas – outrora – mas ir caminhando para frente é/A tradição, mais do que a sua preservação" ("Patolino em Hollywood").

Essas constatações nos recordam a dissolução da arte romântica em Hegel. A acidentalidade como fio predominante, pois rompeu-se a ligação da subjetividade com a transcendência, traz liberdade para debruçar-se sobre o inesperado e o prosaico, podendo "abolir a estável coerência da forma adequada à própria coisa; a representação passa a ser um jogo com os objetos, uma deformação dos sujeitos, um vaivém e um cruzamento de idéias e atitudes" que revelam, para o filósofo, um espírito inconseqüente e caprichoso. Hegel não diminui o valor da arte em tempos medíocres, e ainda que reserve mais críticas do que elogios aos seus contemporâneos, pondera com certeza: "Só o presente existe em toda sua frescura, o resto murchou e morreu."[14]

Jameson lamenta a esquizofrenia da cultura na qual se rompem as relações internas entre os significantes, que ficam amontoados sem fazerem parte de uma cadeia de significação: "a identidade pessoal é, em si mesma, efeito de uma certa unificação temporal entre o presente, o passado e o futuro da pessoa," através da linguagem. "Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes não relacionados no tempo." O autor destaca a "materialidade esmagadora" e a "intensidade intoxicante" dessa

percepção em que o presente está isolado, rompido da práxis, como um "fragmento hipnotizante." Observa que "a obra de arte, que não é mais unificada ou orgânica, mas é agora um saco de gatos ou um quarto de despejo de subsistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de todo tipo. Em outras palavras, o que antes era uma obra de arte, agora, se transformou em um texto cuja leitura procede por diferenciação, em vez de proceder por unificação. Teorias da diferença têm, no entanto, procurado enfatizar a disjunção até o ponto em que os materiais do texto, inclusive as palavras e as sentenças, tendem a se desintegrar em uma passividade inerte e aleatória, em um conjunto de elementos que se apartam uns dos outros".

De fato, concordamos em parte com a acurada caracterização, mas aderimos principalmente à ressalva seguinte, na qual ele distingue alguns artistas sem exemplificar em particular: "Mas, nos mais interessantes trabalhos pós-modernistas, pode-se detectar uma concepção mais positiva de relação, uma concepção que restaura a tensão própria à noção de diferença. Essa nova modalidade de relação pela diferença pode, algumas vezes, configurar-se em uma maneira nova e original de pensamento e de percepção; mais freqüentemente, ela toma a forma de um imperativo impossível no sentido de se atingir uma nova mutação de algo que talvez não se possa mais chamar de consciência."..."O espectador... é convidado a... elevar-se a um nível em que a percepção vívida da diferença radical é, em si mesma, uma nova maneira de entender o que se costuma chamar de relações: algo para que a palavra 'collage' é uma designação ainda muito fraca."[15]

Essas percepções de Jameson sobre a mudança no caráter da criação artística também são aplicáveis aos edifícios pós-modernos que, diz ele, forçam-nos a transformar nossa relação dos sentidos do corpo com o espaço, como se houvesse um imperativo de transformação do eu, ainda não adaptado a um novo meio-mensagem. Esse espaço estranho que não é individual nem coletivo, nos sentidos conhecidos desses termos, pede outras formas de representação, que a escrita de Ashbery busca alcançar.

Charles Russell, em sua apresentação sintética do pós-modernismo,[16] considera-o resposta crítica à sociedade, mas sem pretensões de conhecimento global de si e do mundo. O autor sublinha a "natureza problemática da presença subjetiva", agora "sujeita a condições de constantes mudanças", por isso prestes a abandonar o "conceito de identidade integral". Os exemplos que apresenta, todos de romancistas norte-americanos, ratificam a idéia do fluxo, do acaso, da "lei dos mosaicos: uma forma de lidar com partes na ausência dos todos".

Concordamos, nesse sentido, com a leitura de Jane Flax, para quem o eu não é mais percebido como unitário mas como um "terreno de lutas, dentro

de uma fronteira". Sem abandonar totalmente a idéia de sujeito, inclui-se nele a fragmentação social. A memória e as diferenças culturais continuam presentes. A autora julga que a crítica ao eu iluminista não significa sua completa destruição (o que seria perigoso em termos sociopolíticos), mas um grau de flexibilização e ambigüidade.[17] As conseqüências dessa mudança de atitude não são ainda mensuráveis em toda a sua extensão: em contraposição à modernidade, onde os valores máximos eram a originalidade, a auto-expressão, a liberdade criativa, tal fusão e mistura de elementos modifica grandemente nossa visada estética.

O eu lírico de Ashbery está em constante construção: não é posto entre parênteses para acentuar a objetividade, como no *Nouveau Roman*, nem se impõe fixamente, relacionando-se com o mundo em termos provisórios: "O mundo é um numeral/Como nós, e como nós ele não pode nem ficar inteiro nem desaparecer" ("Uma onda"). Também não existe, em Ashbery, a crença ingênua na possibilidade da confissão visceral, na espontaneidade, como na contracultura dos anos 60-70. Se a estética da expressão se esmaece, conforme nota Jameson, da mesma forma o objetivismo imagista perde a precisão.

Teóricos como Lasch e Lipovetski já analisaram a transformação do indivíduo no capitalismo tardio: o sujeito autônomo e coeso, típico do capitalismo à la século XIX, dá lugar a um amálgama de sensações em mutação, alguém polivalente e adaptável, que se amolda rapidamente a novas tendências. A identidade seria uma "mistificação social", que já não funciona como ferramenta de análise, pois nenhum artista teria ainda um mundo particular tão completo e orgânico quanto um Picasso, um Yeats, um Proust.

No entanto, há dois temas diferentes imbricados: paralela à "morte do autor", que não parece ser tanta novidade, há a "morte do sujeito", ou sua transformação. Mohanty e Monroe, ao analisarem o longo poema "Uma onda", concluem que o poema "intenta um empenho contínuo de prefigurar a experiência de um eu socialmente situado que não sofreria o isolamento monádico que atualmente caracteriza a existência do eu em sociedade. Imaginando o eu não como um fato realizado, imutável, uma entidade transcendental a ser celebrada ou lamentada, mas como um "projeto de risco", sugerem os críticos, a respeito desses versos de Ashbery: "Eu ...é um lugar onde tenho de chegar/ Antes do anoitecer... sem conhecer lá longe no escuro", que "apontam o caminho para uma redefinição do eu na sociedade análoga à forma pela qual a função da poesia é repensada."[18]

Em vez de afirmar ou negar a "morte do eu", Ashbery vai ampliar o seu espaço. O mesmo se dá na relação com o "você", e, em conseqüência, com a

linguagem. Considera sua poesia uma "autobiografia coletiva", que define como "one-size-fits-for-all-confessional-poetry".[19]

O que se pode considerar é a relativização da noção da vontade excludente do eu, que deve tomar um só caminho em detrimento de outros. Nessa direção, enuncia o poeta:

> A ascensão do capitalismo é paralela ao avanço do romantismo/ E o indivíduo domina até o final do século passado./ Em nosso tempo, as práticas de massa procuraram submergir a personalidade/Ignorando-a, o que levou-a, em vez disso, a ampliar-se em todas as direções/ Longe da tensão permanente que costumava ser sua noção de "lar." ("Definição do azul")

Essas definições tão generalizantes e prosaicas, contrastadas com o título paradoxal, resultam num tom misto de paródia de manual e até cansaço com o óbvio. A conclusão, por sua vez, positiva e inesperada, esclarece o que Ashbery considera ser a individualidade contemporânea. Assim, uma nova poética para uma nova pessoalidade. O poeta Robert Creeley reflete que a forma comunal de eu que aparece em Ashbery poderia ser uma saída para o dilema pós-moderno, no qual o sujeito, como entidade social, não é mais enunciado em sua totalidade pela escrita.[20]

Parece-nos um exagero alarmista a caracterização de Jameson do pós-moderno como "colapso do estilo individual" substituído pela imitação dos mortos, no "museu imaginário da cultura global". Para ele, haveria uma "canibalização aleatória" de tudo, provocada pelo apetite consumidor dos fragmentos de cada meio criador. É inegável esse processo em muitos estratos da cultura de massa, ao, por exemplo, pasteurizar as vivências típicas dos grupos étnicos, reduzindo o discrepante e vendendo o exótico, depois de submetê-lo ao "padrão de qualidade" dos meios de comunicação.

Acreditar, porém, que a arte se tornou uma colagem de citações, sem dinâmica pessoal e cultural que lhe confira um nível de mensagem, e que seja possível reduzir toda produção criadora ao "surrealismo sem inconsciente" dos videoclipes, seria desalentador. E não corresponde ao que entrevemos na obra de alguns artistas, pois a indeterminação de sua linguagem não significa arbitrariedade, e sim a percepção de que o sujeito "ramificado" acompanha um mundo de várias redes de sentido superpostas: "Você é este sonho, e ele é a sua sétima camada" ("Mais aventuras agradáveis"). Desde o movimento rebelde da mão no Maneirismo, o sujeito constrói e destrói a própria autonomia, anunciando e escondendo o próprio eu, e desejando libertar-se do isolamento que o constituiu como centro, conquistando "A longa doçura da simultaneidade, sua e minha, nossa e minha" ("Aqui tudo ainda está flutuando").

Notas

[1] A tese foi orientada pelo Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr. e defendida em 1997 no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH, USP). Posteriormente, transformada em livro com o mesmo título, foi publicada pela Edusp (São Paulo, 1999, 343 pp.)

[2] ALTIERI, C. "Motives in Metaphor: John Ashbery and the Modernist Long Poem", *Genre*, vol. 11 (Winter), 1987, pp. 655 e 672.

[3] PERKINS, D. *A History of Modern Poetry*, vol. II. Cambridge, Mass., Londres: Belknap Press, 1987, p. 620.

[4] *Apud* STAMELMAN, R. "Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery's 'Self- Portrait in a Convex Mirror'". *New Literary Histoy: a Journal of Theory and Interpretation*, 15 (3), p. 629.

[5] WARD, G. *Statutes of Liberty: The New York School of Poets*. Nova York: St. Martin's Press, 1993, p. 166.

[6] *Apud* STAMELMAN, R. *op. cit.*, p. 628.

[7] KALSTONE, D. "Self-Portrait in a Convex Mirror", em Bloom, H. (ed.) *John Ashbery: Modern Critical Views*. Nova York: Chelsea House, 1975, p. 102.

[8] ASHBERY, J. *Three poems*. Nova York: Viking Press, 1972, p. 113.

[9] BENJAMIN, W. "Alegoria e drama barroco", BOLLE, W. (ed.) *Documentos de cultura, documentos de barbárie.* São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986, pp. 17-41. Todas as citações entre aspas do texto vão se referir a esta obra.

[10] Habermas, ao condenar o Surrealismo e a seguir o Pós-modernismo, por seu "significado dessublimado" e "forma desestruturada", que conseqüentemente não podem levar a um efeito emancipatório, parece seguir uma linha de fundo lukacsiano... Ver HABERMAS, J. "Modernity – An Incomplete Project", incluído no volume organizado por Foster, H. *Postmodern Culture*. Londres: Pluto Press, 1993.

[11] *Apud* PERLOFF, M. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Evanston, Princeton: Northwestern U.P. e Princeton U. P., 1993, pp. 214-215.

[12] Ver o prefácio de CAMARGO COSTA, I. e CEVASCO, M. E. "Para a crítica do jogo aleatório dos significantes" em que as autoras sintetizam a direção geral da coletânea de ensaios de JAMESON, F. *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática: 1996, p. 6.

[13] MOHANTY, S.P. e MONROE, J. "John Ashbery and the Articulation of the Social", *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism* (verão, 1987, vo. 17, 2), p. 51.

[14] HEGEL, W.F. *Estética*: *A arte clássica e a arte romântica*, vol IV (Lisboa: Guimarães, 1972), p. 325.

[15] JAMESON, F. "A lógica cultura do capitalismo tardio", *op. cit.*, pp. 53 e 57.

[16] RUSSELL, C. "Postmodernism and the Neo-Avant-Garde" em *Poets, Prophets and Revolutionaries (the Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism).* (Nova York/Oxford: Oxford University Press, 1985), p. 239 em diante.

[17] FLAX, J. *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism & Postmodernism in the Contemporary West*. Berkeley, Los Angeles, Toronto: University of California Press, 1990, pp. 218-9.

[18] MOHANTY, S.P. e MONROE, J. *op. cit*., p. 47.

[19] Na entrevista a MARENCO, F. "La grande insalata", *L'Indice*, 9 (outubro 1994), p. 17.

[20] CREELEY, R. "The Self in Postmodern American Poetry", *apud* Fredman, S. *Poets's Prose: The Crisis in American Verse*. Cambridge: Cambridge U.P., 1990, p. 117.

Resumo:

Uma leitura do poeta americano John Ashbery, tendo em vista a discussão do modernismo e do pós-modernismo. Concentra-se no poema "Self-portrait in a convex mirror", inspirado no quadro de 1523, com o mesmo nome, do pintor italiano, Francesco Mazola, o Parmigianino. Nele, uma reflexão sobre a arte, a alteridade e o fazer poético propõe uma nova poética para uma nova subjetividade.

Palavras-chave: pós-modernismo – alteridade – subjetividade

Abstract:

A reading of the North-American poet John Ashbery on the strenght of the discussion of modernism and post-modernism. Focus on "Self-portrait in a convex mirror", poem inspired by the 1523 homonymous picture by the Italian painter Francesco Mazola, the Parmigianino. In the poem, a reflection about art, alterity and the poetic making suggests a new poetics to a new subjectivity.

Keywords: postmodernism – alterity – subjectivity

INVENTAR A TRADIÇÃO EM SONHOS DE CRIAÇÃO E MORTE[1]

Ana Isabel Borges

Na literatura mexicana há um poema canônico, publicado em 1939 e laboriosamente trabalhado durante o que a crítica calcula como um período de cinco anos: seu nome é *Muerte sin fin*. O poeta, José Gorostiza (Villahermosa, 1901 – Cidade do México, 1973), era homem exigente, obsessivo e tão preocupado em elaborar uma poética ao mesmo tempo mexicana e universal quanto com a perfeição dos seus versos. Era também servidor público e intelectual orgânico: viveu um complexo período da história do seu país, incluindo o final da ditadura de Porfírio Díaz; a Revolução Mexicana de 1910, a subseqüente institucionalização da mesma e o assassinato dos seus líderes populares; a Cristíada (1926-1929), um violentíssimo levantamento popular, resposta ao ataque frontal do presidente Plutarco Elías Calles à Igreja; o governo de Lázaro Cárdenas, a reforma agrária e a nacionalização do petróleo nos anos 30, quando era já funcionário da Secretaria de Relações Exteriores. Na verdade, os acontecimentos anteriormente mencionados são ou preliminares ou desdobramentos da Revolução de 1910; e podemos recordar, com o historiador Claude Morin (1999), que esse evento histórico foi percebido pelo país como a fonte e o início da integração de todos os setores da nação, antes fragmentada. Nesse sentido, Gorostiza foi contemporâneo do grande momento épico do século XX no México, detonador de muitos anos de discussões sobre a mexicanidade, discussões das quais ele participou publicamente, ainda que sempre a contragosto.

Entre os vários pontos de interesse de *Muerte sin fin* encontra-se o das suas relações com outro poema, escrito quase dois séculos e meio antes (*ca*. 1685) por uma freira mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz (San Miguel Nepantla, 1648 ou 1651 – Cidade do México, 1695). *Primero Sueño* é uma longa silva que relata um sonho de *anabasis*, ou seja, uma viagem da alma separada do corpo durante o sono, em peregrinação fora dele. No sonho, ela procura o conhecimento absoluto, a compreensão da Criação em sua totalidade. A poetisa parte de uma alegoria: do topo de uma altíssima montanha, que representa a parte superior da mente, a alma racional procura alcançar o ponto máximo do conhecimento, a mente divina, representada pelo Sol. A Criação vai

passando frente aos olhos da alma em imagens (as quais, no final do poema, serão comparadas às que projeta uma lanterna mágica), de acordo com a proposta cognoscitiva tomista: o conhecimento intelectual origina-se no sensitivo, os sentidos percebem o particular e o entendimento percebe o universal. Conhecer o que está na matéria individual é abstrair a forma dessa matéria representada em imagens; através das realidades materiais assim entendidas chega-se ao conhecimento das imateriais. Para chegar ao cume da montanha do saber, a alma do *Sueño* deve subir uma escada, degrau por degrau, figurando dessa maneira os elos da Corrente (neoplatônica) da Criação, que vai do ser mais simples ao mais complexo. A alma tenta uma abordagem baseada nas dez categorias aristotélicas, ao perceber-se incapaz de compreender intuitivamente um objeto tão complexo; mas falha, não importa quantas vezes tente nem que método use. O final do poema mostra-a convencida da impossibilidade de onisciência num ser humano, pois para tanto seria preciso chegar a Deus, último elo da corrente. Depois dessa conclusão, acorda.

Muerte sin fin é uma composição construída em diálogo com *Primero Sueño*. O obsessivo sonhador do poema, aquele cujo ritmo é, segundo o verso 228, "la sola marcha en círculos, sin ojos", determina um padrão sob o qual se desenvolve um sonho que não pára de repetir-se eternamente. Deus sonha a Criação no poema do mexicano José Gorostiza sem jamais concretizá-la, já que a palavra, o *fiat*, não é pronunciada em nenhum momento por aquela inteligência que se nega à realização. Assim como no poema de Sor Juana, o autor arquiteta a composição sobre uma alegoria: um copo d'água, onde o copo representa Deus e a forma, enquanto a água significa o homem e a matéria. À água sozinha só lhe resta fluir tristemente, sem rosto; o copo sozinho é um infeliz vazio, desejoso de ser preenchido. A água só se revela quando encontra o copo; mas esse encontro é possível apenas no tempo, e não há tempo sem desgaste e morte. Deus sonha cada detalhe do universo e sua destruição, guiado pela divina inteligência, numa Obra puramente mental: as criações não passam de imagens, alguma vez relacionadas diretamente com uma projeção cinematográfica.[2] O poema termina com a des-criação do mundo, um Apocalipse que, em lugar de destruir o criado, recobra seus inícios: tudo, do mais alto ao mais baixo, começando pela poesia e pela linguagem, continuando com os seres mais complexos e terminando com os mais simples, é sugado por Deus, voltando às suas entranhas, até a própria morte ter o mesmo fim, até sobrar apenas o espírito divino que geme, em solidão absoluta, sobre as grandes águas primigênias. O poema fecha com uma canção, que

introduz cada uma de três tentações (transcender a morte, viver a vida e pensar que Deus morreu) com versos há muito tempo famosos na poesia mexicana: "¡Tan! ¡Tan! ¿Quién es? Es el Diablo."

O poema de Gorostiza permite também uma segunda leitura, complementar da anterior, onde o poeta é Deus e o poema é a Criação. Os temas da palavra e da linguagem, introduzidos já desde o primeiro canto e perpassando a partir daí toda a composição, assim como a forma como esses temas são tratados, dão espaço para essa interpretação. As relações entre a inteligência divina e a linguagem estão no verbo criador, aquele do qual deveria nascer a vida; no caso da poesia, as criaturas-palavras se manterão informes no caos da linguagem até que o poeta as separe, escolha, combine, dando-lhes forma no poema. E assim como as criaturas de Deus morrerão se nascerem, o poema morrerá quando for terminado. Na composição de Gorostiza, tudo está por acontecer mas nada acontece, pois a margem da palavra é letal: é nela onde seria criada a morte sem fim que tomaria a matéria, se o verbo fosse pronunciado, exemplo do qual é *Muerte sin fin*, o próprio texto que lemos.

O diálogo estabelecido por Gorostiza com o poema de Sor Juana desenvolve-se então em vários patamares.[3] Os temas centrais são o sonho, a inteligência e suas possibilidades, a criação, os lugares ocupados por Deus e pelo homem no cosmo, e a morte. No poema barroco, um ser humano sonha com Deus e o universo; em *Muerte sin fin*, é Deus quem sonha o homem e o universo. No poema de Sor Juana, enfoca-se a mente humana, que reflete as imagens da Criação como um espelho; no de Gorostiza, a mente divina é o espelho, reprodução mas também ilusão que se reproduz, imagens multiplicadas de imagens que o próprio Deus cria, já que não podem refletir nada que venha de fora – pois não há nada fora de Deus. Não podem responder a qualquer pergunta. O espelho e a luz constituem a imagem da confiança de *Primero Sueño* na inteligência e da fé em Deus como fonte de conhecimento, assim como da desconfiança pós-positivista e do desengano religioso em *Muerte sin fin*. No poema de Sor Juana, a inteligência é a ferramenta que permite ao menos aproximar-se de Deus, pois para a cultura barroca a inteligência em si era perfeitamente confiável, no sentido de ser receptáculo da luz da Graça divina. O poema de Gorostiza desconfia diretamente da fonte dessa luz: os espelhos refletem-se uns aos outros também no sentido de que não há nada real, trata-se apenas de um sonho. Em *Primero Sueño*, a luz é tudo; em *Muerte sin fin*, "nada acontece", só a luz (v. 118, 131, 176, 215). Em *Primero Sueño*, a sonhadora acorda desenganada de conhecer realmente; em *Muerte sin fin*, Deus continua sonhando, desenganado de criar realmente.

Os poemas dialogam; e no próprio diálogo, estabelecido sobre temas e formas em comum, evidenciam-se as suas diferenças e o seu pertencimento a distintas redes históricas e culturais.

Entretanto, a procura de um diálogo, por parte de Gorostiza, é suficiente para demonstrar um desejo de contato e compreensão. Mas por que deixar-se tomar tão intensamente por um poema escrito dois séculos e meio antes? Por que ocupar-se de uma literatura que a crítica iluminista e romântica condenara como perfeito exemplo de mau-gosto, de um estilo que desaparecera com as Luzes? Uma resposta a essa pergunta, hoje, passa necessariamente pelas questões que relacionam literatura e nação.

É preciso recordar o poderoso momento histórico pelo qual o México passava enquanto Gorostiza vivia boa parte dos seus anos, da infância à casa dos trinta, e situá-lo nesse contexto. Enquanto era uma criança, os intelectuais jovens, aqueles que futuramente seriam seus mestres, agrupavam-se no "Ateneu da Juventude", organização antipositivista que assentou os alicerces da cultura mexicana do século XX e foi responsável pela mudança de uma série de abordagens, discursos e propostas de construção de nação. Desde o período das lutas independentistas, confrontara-se no México indigenismo e hispanismo, sendo o anti-hispanismo um dos pilares do sentimento de mexicanidade; mas no começo do século XX, a situação que originara aquele discurso havia mudado profundamente. Os membros do "Ateneu", inspirados na obra de José Enrique Rodó, procuravam contato e trocas culturais com os outros países hispano-americanos. E o que havia em comum entre todos eles, senão o legado espanhol? A agrupação ocupou-se em recuperar as literaturas espanhola e mexicana colonial, ambas esquecidas pelo culto às letras francesas, ao redor da qual a intelectualidade mexicana orbitava. Sor Juana Inés de la Cruz foi desde então objeto de publicações, reedições e conferências, por ser uma prova da riqueza da herança hispânica. Nessa recuperação não havia nada de conservador.

Pouco depois, a Revolução Mexicana exigiria maiores e mais radicais mudanças de abordagem. Transformações importantes aconteciam, e essas transformações estavam sendo canalizadas pelas lutas populares: era necessário criar discursos para a nova sociedade que estava sendo construída. Quando a história mítica da Revolução Mexicana foi tomando forma, apesar da participação efetiva da maior parte dos setores sociais que constituíam a nação, foram abordados quase exclusivamente a luta agrária e seus líderes em romances, contos, canções, filmes; e foi a bandeira da reforma agrária a mais disputada pelas organizações políticas. A concentração do imaginário nacional nos camponeses indígenas daria espaço posteriormente para a criação de um discurso nacionalista raso, basea-

do em clichês e num anticosmopolitismo feroz, de parte da burocracia que, com o tempo, enraizou-se nas instituições culturais mexicanas.

Mas esse setor necessitaria passar por lutas e acomodações políticas até tornar-se dominante. Antes disso, José Vasconcelos, o conhecido político e intelectual mexicano autor de *La Raza Cósmica* e antigo membro do "Ateneu da Juventude", levou para trabalhar consigo os membros mais brilhantes da nova geração de escritores, Gorostiza entre eles, primeiro à Universidade e logo à Secretaria de Educação. Pupilo e admirador de Vasconcelos, Gorostiza sofreu diretamente a influência do pensador e do seu discurso messiânico, pró-hispanista e pró-latinoamericanista, e mesmo do neoplatonismo revisado do político mexicano. Já no final do longo processo de recriação do discurso sobre a mexicanidade que a Revolução detonara, deu-se um debate entre os "Contemporâneos", agrupação influenciada pelo "Ateneu", da qual Gorostiza formava parte, e a burocracia cultural. A polêmica foi chamada de "nacionalistas *vs*. cosmopolitas", teve seu primeiro momento entre 1924 e 1925 e foi ainda retomada em 1931, envolvendo uma campanha de difamação contra os "Contemporâneos".

Estes tinham desenvolvido colocações e uma prática que os diferenciava em relação à tarefa do escritor, à herança literária espanhola e aos vínculos que os escritores mexicanos deveriam manter com a produção cultural internacional. Os ex-membros do "Ateneu" procuravam apoiar os seus antigos discípulos: o escritor Alfonso Reyes reforçou pouco depois a relação dos "Contemporâneos" com as novas tendências internacionais, promovendo um encontro entre aqueles e a Geração espanhola de 27 e dando com isso um novo impulso ao interesse pela poesia de Sor Juana Inés de la Cruz, especialmente o seu grande poema, *Primero Sueño*. Para Gorostiza e seu projeto de retomada e desenvolvimento da tradição lírica espanhola, que desenvolvia já há alguns anos sob o influxo direto das propostas de Vasconcelos, esse momento preciso foi da maior importância.

Foi por esse caminho que a segunda parte da história da recuperação de Sor Juana no México se entroncou com a recuperação de Gôngora na Espanha. Nesse processo, o crítico e poeta espanhol Dámaso Alonso mostra-se figura-chave, por ter sido quem realizou a famosa edição crítica das *Soledades*, acompanhada de uma prosificação, em 1927, quando foi celebrado o tricentenário da morte de Gôngora. Foi ele também quem formulou as premissas programáticas para uma nova leitura do poeta cordovês e pensou na possibilidade de uma recuperação para criar algo novo a partir do barroco. A meta daqueles escritores era dar materialidade poética à realidade; e para eles, Gôngora traduzia a realidade em poesia.

Segundo Hans Gumbrecht (1982), a identificação histórica e artística desenvolvida na leitura e recuperação da herança estética espanhola teve a vantagem de levar à procura de um referencial na produção do país. O surrealismo espanhol, com a sua importância e especificidade, só foi possível por essa recepção de Gôngora, e os poetas de 27 só conseguiram dar o passo inovador na sua poética pela reescritura da obra do cordovês. A Geração de 27 recebeu críticas de estudiosos importantes, como Marcelino Menéndez y Pelayo, ligado a Miguel de Unamuno e à geração de 98: para o cânone, a obra de Gôngora servia como referência negativa. Mas para os membros da Geração de 27, era preciso retomar as tradições culturais nacionais e fazer o esforço da leitura de Gôngora, a ser realizada contra a sintaxe e considerando com cuidado a metafórica do texto para conseguir estabelecer o sentido. O corpo inteiro da lírica de Gôngora passou a ser considerado um repertório desmontável, do qual era possível retirar partes, como versos ou metáforas, para organizar depois de outra forma, ou simplesmente criar outra coisa com elas. A síntese desses poetas foi tão feliz que conseguiu incluir os mitos da cultura popular, algo que Gumbrecht considera que a Geração de 98 tentou fazer, mas não soube como.

No México, os "Contemporâneos" retomaram o processo de recuperação da imagem de Sor Juana, iniciado anos antes pelo "Ateneu", dando-lhe uma nova dimensão criadora. Entre os membros e aliados do grupo mexicano, foi Ermilo Abreu Gómez quem se dedicou com mais entusiasmo à tarefa: é dele o texto publicado já em 1928 (poucos meses depois das celebrações espanholas do Tricentenário), no número 4 da revista *Contemporáneos*, intitulado *El "Primero Sueño" de Sor Juana* (Abreu: 1973). O número imediatamente anterior da revista tinha publicado uma edição do *Sueño* junto a reproduções de Giorgio de Chirico: a publicação, como pode-se esperar, procurava estar em dia com as tendências estéticas mundiais sem abrir mão da tradição.

Várias outras homenagens à poetisa (e a Gôngora), assim como apropriações e referências, podem ser encontradas na revista. A título de exemplo, podemos mencionar Bernardo Ortiz de Montellano, quem publicou o poema *Primero Sueño* (de autoria dele) no número 12, de maio de 1929 (Ortiz: 1973). O poema começa com um texto introdutório em prosa, um sonho que reúne o próprio Ortiz de Montellano, Federico García Lorca, o poeta modernista mexicano Ramón López Velarde, índios mexicanos numa festa-velório e generais que – sonho-predição para o caso de García Lorca na Espanha – terminam matando todos. Segue o poema, repleto de metáforas surrealistas. Estas partem de objetos e paisagens mexicanas, inclusive as pirâmides indíge-

nas, em resposta às pirâmides egípcias, que se espalham no *Sueño* de Sor Juana. Recria-se aqui a partir da obra da poetisa.

Mais sutil e mais lento, Gorostiza amadurecerá pausadamente *Muerte sin fin*. Há muito que procurava uma continuidade cultural no seu projeto estético, e a relação com os espanhóis da Geração de 27 não fez mais que fortalecer seus objetivos. Tudo aquilo parecia muito natural para ele: Gorostiza era um apaixonado pelo transcurso do tempo em primeiro lugar, e provavelmente seu amor pelas tradições tenha nascido desse dado inicial. É possível que a idéia de recuperá-las provenha nele do intuito de resgatar o passado como forma de salvá-lo da morte, dessa morte sem fim que o tempo determina. Tempo e nacionalidade: aqui está a base do sentido de tradição, e Gorostiza estava perfeitamente consciente disso, havendo desenvolvido já um programa estético de recuperação das tradições mexicanas, assim como uma idéia de nacionalismo. Isso pode ser apreciado melhor a partir das suas próprias colocações.

Desde a Conquista, a poesia do México tinha como memória histórica somente a poesia espanhola, mais especificamente a que Gorostiza chama de clássica, usando o termo no mesmo sentido em que o usam os espanhóis, como referência aos escritores do Século de Ouro. A tradição poética mexicana é a tradição barroca espanhola, mas menos impetuosa, afirma Gorostiza em *Cauces de la poesía mexicana* (GOROSTIZA: 1988). O Século de Ouro na Espanha consistira em um Renascimento alimentado pelo heroísmo exigido pela vida espanhola da época, feita de guerras e conquistas; "La poesía clásica de España, inspirada en los modelos grecolatinos que a veces sólo conoce de oídas, se desprende entonces en un gran vuelo de libertad."[4] (*idem*, p. 62) O Renascimento que chega ao México, por outro lado, é escolar e jesuítico, unido ao poder econômico da Igreja, ao feudalismo econômico e à escola medieval: esses elementos conformarão a vida colonial. É esse quadro social o que explica que a poesia mexicana inicie "... con una especie de retoricismo que, acentuándose cada vez más, explica el furor culterano del siglo XVII y más aún, la extraña poesía latina, puro apego escolar a los textos, puro artificio de la erudición, con que se agota en el siglo XVIII."[5] (p. 62)

Mas salvam-se os clássicos, representados no caso do México por Juan Ruiz de Alarcón e Juana Inés de la Cruz, pelo sentimento de universalidade. Gorostiza dá uma explicação vasconceliana para a existência de um sentimento desse porte na limitada vida colonial mexicana: o clássico no México só foi possível pela unidade das Espanhas, o que deu origem a um único sentimento de destino no mundo, compartilhado tanto pela Espanha européia quanto pela americana. O resultado da separação das Espanhas foi, para o México, o

começo de uma pugna que passaria a definir a literatura do país: a luta entre o Classicismo (que procura no próprio do México apenas seu resíduo universal) e o Romantismo (interessado apenas no local), mas ambos empenhados em construir uma originalidade mexicana.

Por esse caminho, permeado pelas discussões sobre as relações entre literatura e nacionalidade, que José Gorostiza chegou à escrita de *Muerte sin fin*. O poema e a recuperação de Sor Juana constituem uma tomada de posição sobre as relações entre passado e presente, México e o mundo, mexicanidade e humanidade. Gorostiza apropria-se da tradição e a atualiza para ser o que alguma vez chamou "o mexicano possível em 1932" (Gorostiza: 1995, p. 265). Em *Muerte sin fin* a escrita revela-se como um processo e um poder de ler e reler, apropriar-se e reescrever. O texto de Sor Juana é descentrado nos diferentes jogos de referências e nas reflexões sobre os assuntos considerados essenciais para o poeta, assuntos como linguagem, sentimento do mundo, vida, morte, Deus ou o estatuto da poesia. Trata-se de uma experiência de limites: limites da história e portanto do tempo e da morte, através do que pode haver de intemporal, e por isso de salvador, na poesia. Gorostiza recupera o passado misturando-se com ele, convidando-o a sustentar no poema a tensão entre continuidade e mudança. Em *Muerte sin fin* há um programa estético e vital a um tempo claro e oculto, e perfeitamente digerido: é ele o construtor da ponte que une passado e presente, e através dessa ponte o passado é reapropriado, e reescrito nessa apropriação.

Notas

[1] Tese defendida no Departamento de Espanhol da Faculdade de Letras da UFRJ, em 2006, com o título "Sonhos de criação e morte: "Primero Sueño" e nação em "Muerte sin fin".

[2] Os versos 625 a 628 dizem:

Porque los bellos seres que transitan	Porque os formosos seres que transitam
por el sopor añoso de la tierra	na sonolência prístina da terra
– ¡trasgos de sangre, libres,	– duendes de sangue, livres,
en la pantalla de su sueño impuro! –	projetados na tela do seu sonho impuro!

[3] Uma tradição sutil – já que se trata quase que apenas de anotações marginais – relaciona ambos os textos. A lista de escritores começa com Alfonso Méndez Plancarte, quem em 1951 afirmou que a grandeza e o fôlego do *Sueño* eram comparáveis apenas à composição de Gorostiza (Méndez: 1998, p. VII); os trabalhos mais recentes incluem anotações sobre um ou outro verso, no caso do livro de Arturo Cantú (1999); considerações do estudioso Evodio Escalante sobre uma observação do pesquisador de literatura novo-hispana Antonio Alatorre, referente às diferenças no uso da silva em ambos os poemas (Escalante: 2001a, pp. 122-124); ainda em Escalante, reflexões sobre diferenças existentes

entre *Primero Sueño* e *Muerte sin fin*, no que se refere aos sujeitos líricos e sentidos de ambos (*idem*, pp. 152-156). Unicamente o pesquisador Anthony Stanton abordou, em um artigo incluído na coletânea *Crítica sin fin* (Stanton: 2004, pp. 279-304) e intitulado *Sor Juana entre los contemporáneos*, o influxo da freira sobre essa geração de escritores, à qual Gorostiza pertenceu. Nele, Stanton disserta sobre o resgate da obra de Sor Juana no México após a valorização de Gôngora pela Geração espanhola de 27 e faz dialogar a composição da religiosa com vários poemas provenientes do grupo mencionado, dedicando a seção mais extensa do artigo ("*Muerte sin fin" en la estela del "Sueño*", pp. 291-307) à relação com o texto de Gorostiza. Stanton ocupa-se de convergências importantes, como o fato de serem ambos *soledades* (nostalgias de algo perdido), poemas filosóficos, sonhos e escritos em silva; observa igualmente a relação invertida do lugar do homem na Criação e destruição do universo em ambas as composições.

[4] "A poesia clássica da Espanha, inspirada nos modelos greco-latinos que às vezes só por ter ouvido falar, desprende-se então em um grande vôo de liberdade."

[5] "... com uma espécie de retoricismo que, acentuando-se cada vez mais, explica o furor culterano do século XVII e mais ainda, a estranha poesia latina, puro apego escolar aos textos, puro artifício da erudição, com o que se esgota no século XVIII."

Bibliografia

ABREU G., E. El "Primero Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz. *In*: Antología de la Revista *Contemporáneos*. México: FCE, 1973, pp. 229-233.

CANTÚ, A. *En la red de cristal.* Edición y estudio de *Muerte sin fin*, de José Gorostiza. México: UAM, 1999.

ESCALANTE, E. *José Gorostiza.* Entre la redención y la catástrofe. México: Juan Pablos, 2001.

GOROSTIZA, J. *Cauces de la poesía mexicana y otros textos*. México: UNAM/ Universidad de Colima, 1988.

______ *Epistolario 1918-1940*. México: Conaculta, 1995.

______ Muerte sin fin. *In*: CANTÚ, A. *En la red de cristal.* Edición y estudio de *Muerte sin fin* de José Gorostiza. México: UAM, 1999.

GUMBRECHT, H. U. Warum Gerade Gongora? Poetologie und Historisches Bewusstsein in Spanien Zwischen Jahrhundertwende und Bürgerkrieg. In: WARNING, R. e WEHLE, W., editores: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. Munique: 1982, pp. 145-192. ("Por que Gôngora? Poética e consciência histórica na Espanha entre a virada do século e a guerra civil." *In*: *Lírica e pintura da Vanguardia*)

JUANA INÉS DE LA CRUZ, Soror. *Obras completas*. México: Porrúa, 1996.

MÉNDEZ P., A., edição, introdução, prosificação e notas. *Sor Juana Inés de la Cruz. El Sueño*. México: UNAM, 1998.

ORTIZ de M., B. Primero Sueño. *In*: *Antología de la Revista Contemporáneos*. México: FCE, 1973, pp. 100-106.

STANTON, A. Sor Juana entre los Contemporáneos. *In*: RUIZ A., Á., seleção e prólogo. *Crítica sin fin.* José Gorostiza y sus críticos. México: Sello Bermejo, 2004.

Resumo:

As relações entre dois poemas de autores mexicanos: *Primero Sueño* (ca. 1685), de Sor Juana Inés de la Cruz, e *Muerte sin fin* (1939), de José Gorostiza. Trata-se de uma apropriação consciente, por parte de Gorostiza, do poema de Sor Juana, num diálogo sobre os temas do sonho, da inteligência, da Criação divina e da morte. O diálogo tem como base a recuperação programática de parte da geração mexicana dos "Contemporâneos". Estratégia relacionada com o processo de construção de nacionalidade no México.

Palavras-chave: barroco – diálogo – inventar a tradição – nação

Abstract:

The relationship between two poems written by Mexican authors: "Primer Sueño" (c.1685), by Soror Juana de la Cruz and "Muerte sin fin" (1939), by José Gosostiza. Gorostiza"s successful borrowing is achieved through a dialogue about dreams, intelligence, divine creation and death. The dialogue is based on a programmatic restoration of the baroque themes and rethoric by part of the Mexican generation of the "Contemporaries". The strategy bears relation with the process of building the nationality in Mexico.

Keywords: baroque – dialogue – nation – inventing tradition

PAISAGENS DO INDIZÍVEL[1]

Constança Hertz

O olho não vê nada senão olho, o órgão do pensamento. (...)
SCHLEGEL, F.[2]

As imagens estão em movimento e sua velocidade fará com que não as decifremos de imediato. Contêm o inesperado e também uma abertura que permitem a formação de novas imagens, imprevistas, em espaço que jamais será delimitado. Nos versos, a palavra pulsa, mostra-se viva, e a poesia jamais poderá ser aprisionada sob formas rígidas.

Na obra de Mário Peixoto, cineasta de *Limite* (1931), e também romancista e poeta, desponta uma voz singular, alheia a modismos, voltada para dentro de si mesma, com uma melancolia que muitas vezes se aproxima de um tom trágico e raro. Em seus poemas, o olhar é o ponto de partida, mas também o de chegada, se aceitarmos a proximidade entre o olhar e a imaginação. Em Mário Peixoto o olhar cria sem cessar.

A partir do olhar as imagens poderão se construir e, se já não se pode confiar na instável realidade que se apresenta, a princípio ao menos os sentidos deveriam ser uma referência confiável. No entanto, talvez os sentidos estejam em sua obra por serem a única referência possível e não um ponto de apoio seguro e confiável, já que também mostram-se instáveis, em constante oscilação entre o real e o fictício, entre um significado concreto e um significado instável, apenas sugerido.

No livro de poemas *Mundéu* (1931) podem-se confirmar algumas das características de toda a sua obra – em palavras ou película – já que nesses versos os caminhos da reflexão ocorrem sempre através de imagens, e descobre-se que a razão[3] nunca alcançará o infinito que faz parte da imagem, porque a última estará sempre no limite de si mesma. A imagem aponta para outras imagens e, desse modo, estabelece-se um jogo em que há a tentativa de se representar o irrepresentável. O infinito jamais poderá ser atingido, as imagens apenas insinuam sua direção, e essa angústia da impossibilidade de alcançar o que se deseja faz parte da obra de Mário Peixoto. O olhar poderá ir sempre mais longe, em um movimento reflexivo que se voltará para si próprio, sempre à busca de novas formas, por já não ser possível voltar atrás e desconsiderar o que foi descoberto.

Os poemas de Mário Peixoto, sempre estruturados a partir do olhar, provocam a reflexão através de suas imagens, que só poderá ocorrer a partir dos sentidos, por vias incertas e tortuosas. Tentamos compreender com Schlegel: *o olho, órgão do pensamento*. A reflexão se instaura a partir de imagens que a um tempo nos são próximas e distantes, das quais pode surgir um outro tipo de pensamento, que parte dos sentidos e deles se distancia para que haja a elaboração de uma nova forma poética. Em Mário Peixoto há sempre alguma tela de proteção, por mais que os sentidos possam confundir, por haver um distanciamento entre a voz que se pode perceber nos versos e a realidade que se transforma em poesia. Os poemas apontam para fora de si mesmos, nos remetem a perspectivas cinematográficas, e haverá sempre uma tensão formal decorrente da insatisfação em relação à palavra, que se mostra sempre insuficiente para as questões que a angústia da obra sugere. Torna-se necessário desconfiarmos da palavra e de suas possibilidades de representação e também das imagens que formam – ou seja, é preciso desconfiar da própria realidade, pois não existe a demarcação dos limites entre realidade e ficção, ou entre o verdadeiro e o falso, entre a lembrança e o que foi sonhado. Não há pontos de referência seguros, como afirma Merleau-Ponty, nossos olhos trazem incertezas e jamais estaremos livres da simbiose entre o que foi visto e o que foi sonhado ou imaginado:

> (...) resta saber como podemos ter a ilusão de ver o que não vemos, como os farrapos do sonho podem, diante do sonhador, ter o mesmo valor do tecido cerrado do mundo verdadeiro, como a inconsciência de não ter observado pode, no homem fascinado, substituir a consciência de ter observado. (...) ainda resta que, se podemos perder nossos pontos de referência *sem o sabermos*, nunca estamos seguros de tê-los quando acreditamos possuí-los (...).[4]

A reflexão, em Mário Peixoto, segue as vias incertas de uma realidade que não se pode separar do sonho – ou do pesadelo – e o olhar, que a princípio poderia oferecer segurança, demonstra-se um frágil ponto de apoio. Como afirma Merleau-Ponty, há sempre a dificuldade de serem separadas ilusão e realidade, e é exatamente nessa indefinição de limites que acontece a reflexão na obra de Mário Peixoto, em que as interrogações partem da impossibilidade de separarmos a imagem sonhada da imagem real, já que não se distinguem.

Em *Mundéu*, primeiro livro de Mário Peixoto, a palavra parece determinada pelas imagens, não o contrário, e suas impossibilidades enfatizam o incompreensível que na verdade está além do texto e da imagem. O filme mudo de Peixoto, quase extemporâneo, por ter sido feito em período em que já despontava o cinema falado,[5] recusa a palavra. Suas imagens possuem uma eloqüência

que permite à narrativa dispensar palavras, o que termina por atribuir gritante autonomia às imagens, pois não precisam seguir por vias lógicas e lineares.

Em *Limite* há uma outra lógica a ligar as imagens, do mesmo modo que, nos poemas, uma outra lógica torna-se premente. A abstração faz parte dos jogos que se estabelecem, sempre a reforçar os limites da linguagem e o desejo de atingir o impossível, além de deixar em aberto um espaço que exige que o leitor dos poemas – ou o espectador do filme – se insira na obra. A linguagem cinematográfica e a linguagem poética, na obra de Mário Peixoto, confundem-se e aparecem em seus extremos, em busca de novas formas, e ressalta-se a impossibilidade de delimitá-las com clareza ou de demarcar a distância entre o filme e os poemas.

Em meio a curvas e escarpas, os poemas de *Mundéu* traçam imagens que as palavras esboçam. Assim erguem-se paisagens que parecem estar dentro e fora da voz poética que, apesar de plural, atribui unidade aos poemas do livro, já que há tons comuns a todos os poemas, além do olhar insistente de um sujeito indefinido que não se encaixa em formas que nos permitam traçar seu retrato, reconhecer seu rosto.

Em *Mundéu* e em *Limite*, encontramos uma paisagem viva, assustadora, com uma atmosfera aterrorizante, que parece ir além das imagens. Os abismos são profundos e todas as curvas e cordilheiras denunciam a vontade de uma referência, de um ponto de apoio que se revelará sempre inexistente, como uma *armadilha*, que pode dar a ilusão da segurança, mas que, no entanto, acaba sempre apontando para novos abismos e buscas internas que precisam ser empreendidas. Deparamo-nos com a instabilidade de uma *lógica noturna.* Como podemos ver nas últimas cenas de *Limite*, em que um mar dourado, em chamas, se forma na tela de cinema, a luz do sol, na obra de Mário Peixoto, jamais assumirá a função de revelar, sempre será excessiva ou insuficiente.

> Esguios
> no caminho já escuro
> arvoredos ouvem quietos
> o rumor estranho
> "Bacurubu", Mundéu, p. 39.

À noite, não se pode ter nem mesmo a frágil segurança do olhar, e os sentidos apenas ampliam a sensação de que a realidade está viva ("arvoredos ouvem quietos"), de que a instabilidade é sentida por dentro, como imensa angústia, nessa realidade viva, que se move, como se todas as projeções possíveis fossem reais e os fantasmas, desse modo, existem de fato, sempre a turvar

o olhar. Temos a certeza, a partir das imagens peixotianas, de que não se pode ter uma compreensão total da realidade.

Nos poemas de Mário Peixoto, não temos dúvida de que a palavra aparece sempre com o filtro da câmera de cinema. Sua poesia é profundamente marcada por uma visão de mundo que se faz a partir da imagem e do ritmo fragmentado e repleto de cortes, característicos da linguagem cinematográfica que com tanta clareza identificamos em *Limite*. A aparente falta de conexão entre os poemas e muitas vezes entre os versos leva o leitor a realizar sua própria montagem, no entanto, não pode haver linearidade na ligação dessas cenas, apenas o movimento – ou a ilusão de movimento – e o ritmo, também como no cinema. Os cortes feitos pelo sujeito poético sugerem uma realidade que só pode ser apreendida pelo fragmento e pela ilusão de movimento. As imagens, a princípio distantes entre si, aparecem ligadas por um elemento que permeia a obra de Peixoto: a angústia do sujeito que encontra na poesia, na possibilidade de criar, sua única possibilidade de existir.

A imprecisão das imagens poéticas acentua a impossibilidade de se encontrarem formas definidas, como se a obra nos lembrasse todo o tempo de seus próprios limites. Aponta para fora de si mesma e sabe que sempre faltará algo. O vazio precisa fazer parte da imagem. Há a incerteza da noite, em uma realidade hostil, viva e ameaçadora, e a urgência de investigar a realidade a partir do olhar. O cinema, com o movimento de imagens *fotografadas*, ofereceria a possibilidade de revelar o que estaria encoberto, ao multiplicar os ângulos de visão e as possibilidades das imagens. Jean Epstein ressalta a capacidade de o cinema criar universos, de ampliar a realidade ao infinito.

> Os microscópios e lunetas servem, há já alguns séculos, para multiplicar o poder de penetração da visão, esse sentido maior. (...) Por sua vez, o cinema (...) começa talvez a contar para o seu ativo revelações tidas como importantes, principalmente no âmbito da análise dos movimentos.[6]

O cinema abre possibilidades incontáveis, amplia a realidade, faz *revelações importantes*, como nos diz Epstein, aponta direções que permanecem intocadas e, acima de tudo, instiga uma desconfiança do olhar, por apontar com insistência para a ilusão que faz parte da imagem. O cinema multiplica ao infinito a angústia do olhar e as possibilidades de significado das imagens. A compreensão de mundo que encontramos na obra de Mário Peixoto estará sempre determinada por essa angústia frente a realidades e significados invariavelmente múltiplos, e desse modo só será possível apreender a realidade por meio de fragmentos. Andrei Tarkovski afirma que "(...) não se pode materia-

lizar o infinito, mas pode se criar dele uma ilusão: a imagem".[7] A imagem traz a possibilidade do infinito, segue em sua direção.

É importante notar que, em fins do século XIX, com o surgimento do cinema, observamos que o olhar através da máquina alterava ritmos, propiciava mudanças, e levou a literatura a se voltar sobre si mesma. Havia uma urgência por novas formas expressivas, como se as formas conhecidas já não fossem suficientes para abarcar as angústias e inquietações do sujeito moderno. E o cinema terminou por atribuir, desde sua invenção, um novo ritmo tanto à poesia quanto à prosa, por ter alterado a relação entre palavra e imagem. Segundo Auerbach, "(...) o romance conheceu, a partir do cinema, com uma nitidez nunca antes atingida, os limites da sua liberdade no tempo e no espaço que lhe são impostos por seu instrumento, a linguagem".[8]

A fragmentação, o ritmo e a ilusão do movimento da imagem cinematográfica ofereceram à palavra a possibilidade de se redefinir. O cinema cria a ilusão de que a imagem pode capturar o instante e o tempo passa a determinar a imagem, que se eterniza na tela, com movimentos que revelam novas perspectivas para a relação com o espaço. A narrativa cinematográfica trouxe a possibilidade de a literatura buscar uma nova relação com a linguagem, e a metalinguagem de Mário Peixoto problematiza essa procura, pois já não se podem determinar os limites da imagem ou da poesia, que parecem estar além dos versos, a ponto de chegar à tela do cinema.

Para traduzir os conflitos de um sujeito que sofre com a modernidade, era necessário que se aceitasse a impossibilidade de confiar na palavra, tão desgastada e esvaziada de sentido. Mário Peixoto entendia a linguagem como armadilha e, a partir disso, criava-se em sua obra a possibilidade de surgirem formas e ritmos novos. A palavra seria a representante de uma lógica racional, o *logos* que, de muitas formas, Mário Peixoto rejeita em sua obra. A imagem cinematográfica, que invade tudo o que escreve, tornaria evidente a busca por uma linguagem que, de algum modo, seguisse no sentido contrário do que estivesse a serviço da razão instrumental, que é tão característica da modernidade.

Através do cinema, o homem enriquece sua experiência e renova sua concepção de universo; de um modo muito mais intuitivo e menos racional, que pela via clássica da linguagem falada, lida ou escrita.

Assim, as imagens animadas aparecem como uma língua universal, língua das multidões, e língua da "grande revolta" dos valores instintivos e irracionais contra o sistema de racionalização excessiva do espírito, característico da civilização atual.[9]

A imagem primitiva, em busca do que escapa, do que a razão não abarca, para alcançar o que a palavra é incapaz de traduzir – essa seria uma das direções possíveis a partir da imagem cinematográfica. A imagem do cinema, segundo Jean Epstein, estaria a procurar trilhas que não fossem clássicas, para que pudesse assumir as formas instáveis, talvez com mais liberdade, da visão de mundo do sujeito moderno, que se descobre sem pontos de apoio e precisa de novas referências.

Identificamos na obra de Mário Peixoto, em sua desconfiança em relação à palavra, uma espécie de nostalgia de uma linguagem[10] que trouxesse novas possibilidades, uma linguagem que pudesse ser verdadeira, tentando ao menos amenizar a impossibilidade de comunicação tão explorada tanto em sua obra escrita quanto em *Limite*. Podemos identificar o desejo de resgatar o que foi perdido, esquecido, sem recursos ou modismos usuais na década de 1930 no Brasil.[11] Essa voz poética que retorna ao passado demonstra, em muitos momentos, desejar apenas o que é essencial e universal. Nos poemas "Ele" e "Mulher no meio do campo", podemos constatar essa opção pela essência da imagem. Não há nomes próprios para pessoas tanto em *Mundéu* quanto em *Limite*, no entanto nos poemas encontramos nomes de lugares e de elementos da cultura popular. O sujeito jamais é nomeado, muitas vezes há uma segunda pessoa nos poemas, mas também parece não possuir um rosto. E sobressaem-se, dessa forma, solidão e impessoalidade, em contraste com a subjetividade da voz comum aos poemas.

> bacurubu solitário
> de beira de estrada
> que pareces julgar
> do alto
> a vida
> árvore fria
> que me transmites
> num arrepio
> um pouco do teu gelo
>
> ("Bacurubu", *Mundéu*, p. 41.)

A árvore parece estar viva, e é justamente com esse "bacurubu", com essa natureza pulsante, que a voz do poema tenta dialogar. Volta-se para o que não está aparente, para uma realidade que apenas o olhar que sonha e cria pode identificar. Ruína e memória – a memória busca o que ficou encoberto. As lacunas precisam ser preenchidas e apenas o sonho e a linguagem poderão fazê-lo. Há a

ruptura com a tradição pela urgência por novas formas de expressão, e a tradição pode aparecer de outro modo – permanece entre ruínas, através do vazio que exige ser preenchido com algo que precisa ser criado, imaginado, sonhado.

Há, na obra de Peixoto, uma voz lírica que alia passado e presente. As lembranças distorcidas pelo tempo se alternam com a descrição de cenas e paisagens, pois na verdade as imagens do presente parecem estar sempre atadas às imagens passadas, mesmo que essa associação não seja feita de modo imediato. Em *Limite*, as imagens do presente, no barco, exigem que venha à tona um passado que estaria latente, encoberto, e a memória, sempre fragmentada, aproxima esses distantes registros temporais, sem jamais impor explicações, seja para o presente ou para o que já passou. Também nos poemas, a memória sempre retorna, as imagens se misturam e forma-se uma realidade que parece desejar estar livre das amarras do tempo.

O sujeito que podemos entrever através dos poemas de *Mundéu* está em permanente conflito com a realidade e a memória e, junto com a presença de elementos da cultura popular, aparece como a saída possível, o que denuncia a vontade de resgatar algo que se perdeu. Esse sujeito poético sabe que para seguir em frente precisa das vias oblíquas e tortuosas da memória e da criação de novas formas, além de sempre buscar o que é orgânico e próximo de seus sentidos, pois desconfia do inorgânico. Busca-se, nesse território das imagens, a possibilidade de novas regras, com a construção de um universo em que haja espaço para o orgânico e para tudo o que permaneceu esquecido.

Segundo Benjamin,[12] para uma nova história seria preciso aliar passado e futuro, e já não se poderia evitar a força de um progresso que traz em si mesmo catástrofe e destruição. Também na obra de Mário Peixoto, em que podemos identificar esse movimento que alia passado e futuro para que o novo possa surgir, sobressai a necessidade de desconfiar desse progresso, que parece agredir esse sujeito sem rosto. E é preciso atentar para as tragédias que traz, as perdas que provoca e também para as suas armadilhas.

Se partirmos de célebres proposições de Benjamin,[13] podemos pensar que o cinema tem a capacidade de penetrar a realidade em suas vísceras, de entrar profundamente na realidade e romper muitos de seus limites, como nosso olhar, orgânico, não seria capaz. Além disso, com seu ritmo e com sua linguagem, terminou por provocar uma *refuncionalização* da arte, fato que reforça a busca por novas possibilidades de expressão artística. A linguagem cinematográfica seria também capaz de criar um universo onírico que poderia ser experimentado pela coletividade e não mais individualmente, com a capacidade de atingir diretamente o inconsciente.

A imagem cinematográfica, por outro lado, propicia um cômodo distanciamento entre o espectador e o filme, como se fosse mais fácil nos protegermos das imagens que podem nos mobilizar, ao contrário do que ocorre no teatro, por exemplo, que exige uma linguagem diversa da cinematográfica, já que a catarse faz parte do jogo que se estabelece entre a obra e seu receptor, sem qualquer tela de proteção. Segundo Tarkovski,[14] o cinema parece pagar o preço de possuir uma linguagem que foi resultado do progresso tecnológico e que está atrelada ao lucro. A força das imagens parece possuir a capacidade de hipnotizar quem se deixa levar por elas, que constroem um universo onírico que parece ter a força assustadora de interferir em nossa capacidade individual de sonhar.

Na poesia de Mário Peixoto há sempre um vidro, como o de uma câmera de cinema, a separar o sujeito da realidade, como se seu olhar fosse determinado pela perspectiva cinematográfica, mas é preciso então que se pergunte se seria possível separar as imagens sonhadas das imagens da realidade, pois, se as imagens cinematográficas podem se transformar em sonhos, nossos sonhos também poderiam ser projetados na tela de cinema. E as imagens, ainda, parecem ser apenas ilusão, uma criação que apenas nos remete à realidade, com a armadilha de uma substituição – como no mito da caverna de Platão... As imagens da memória e as imagens sonhadas se misturam e reforçam essa ambigüidade da relação entre o olhar e a realidade, da impossibilidade de uma aproximação com a realidade que não seja intermediada pelo olhar.

Mário Peixoto afirmava que uma fotografia que viu em Paris, junto com algumas visões interiores, teriam sido o ponto de partida de *Limite*,[15] e temos a impressão de, tanto na tela de cinema ou com palavras, encontrarmos a tradução dessas visões interiores, muitas vezes motivadas pela realidade objetiva, e que deixam clara a impossibilidade de serem separadas as imagens sonhadas das imagens que fariam parte da realidade. A linguagem cinematográfica deixou suas marcas em tudo o que fez, se pensarmos nas modificações proporcionadas pelo cinema e principalmente pelo fato de, em sua obra, o olhar ser sempre o ponto de partida. Cinema e poesia revelam confluências e interferem-se mutuamente.

O único filme realizado por Mário Peixoto prima por um estilo fortemente marcado pela poesia. Pasolini constrói um conceito que denomina "cinema de poesia", e *Limite* parece se encaixar em sua definição:

> O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito.[16]

Em *Limite* pode-se sentir essa língua de que trata Pasolini, pois as imagens, o ritmo e seu movimento não permitem que se deixe de perceber a linguagem cinematográfica, como nos versos de um poema de *Mundéu*:

> (...)
> naquela manhã
> no meio do milho
> em que mordi
> com toda força
> o braço de alguém
> que me pegou
> e me debatendo
> enxerguei os olhos
> assim iguais
> que vinham me olhando
> me atormentando
> fazendo sofrer
>
> ("A grande curva", *Mundéu*, p. 87.)

Os versos não deixam claro. Não sabemos se o embate trava-se com outra pessoa ou se expressa a percepção de um sujeito dividido, múltiplo. Nesse milharal, experimenta-se a realidade como em um pesadelo, pois no poema não se pode separar o delírio da realidade. É esse o olhar do poeta, que encontra outros "olhos", outros ângulos, e percorre uma paisagem viva, encontra uma natureza com características humanas. O "milho", aqui, possui braços, assume formas assustadoras, monstruosas. Não se pode confiar no olhar, que inclui delírios e pesadelos. Lembramo-nos que o olhar inorgânico da câmera tem a capacidade de investigar e mesmo penetrar a realidade de uma forma que nosso olhar orgânico não poderia fazer. A produção literária de Mário Peixoto é centrada nesse olhar investigativo, e não acreditamos que a insatisfação em relação à palavra seja decorrente do surgimento do cinema, no entanto, devemos nos lembrar que a relação entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária determina a produção artística deste cineasta e escritor.

Há sempre um filtro a revelar e a deformar a realidade. No cinema temos o filtro da câmera e, nos poemas, o da palavra. A poesia de Mário Peixoto se ergue a partir de imagens. Em *Mundéu*, identificamos vozes diferentes, a fragmentação determina a percepção dessa voz, o sujeito está dilacerado de forma irreversível. Temos sempre a sensação de interrupção e mesmo de uma perda decorrente da fragmentação e do ritmo que impõem movimento ao conjunto de poemas, e permanece a sensação de que a realidade será sempre maior do

que nossa capacidade de compreendê-la ou mesmo percebê-la, já que há sempre o mistério, o incompreensível. A partir da palavra, essa voz poética delineia luzes e cores novas, que fazem parte de uma realidade assustadora, que não se pode determinar se está dentro ou fora do sujeito.

A voz angustiada de um sujeito que não tem rosto ou forma definidos está em todos os poemas de *Mundéu*. Serras, curvas, cordilheiras – os poemas nos fazem percorrer caminhos incertos e nunca se fixam a determinado ritmo ou forma. O primeiro texto do livro não está em versos, temos uma pequena narrativa que aponta características importantes da obra de Mário Peixoto. Uma leitura desatenta poderia identificar semelhanças com a literatura regionalista brasileira, tão em voga na década de 1930. Entretanto enxergamos com mais clareza a procura por formas do que seria mais profundo, como se houvesse uma urgência e um desejo por vozes primitivas e não exatamente *nacionais*. As freqüentes imagens da terra e do mar[17] são referências importantes nesse livro de poemas e também no filme, no romance e ainda nos poemas que foram publicados postumamente apenas em 2002. Há a vontade de atingir regiões profundas e autênticas de vida, por se saber que não há lugar para esta voz subjetiva no mundo em que vive.

As imagens abstratas de *Limite* terminam por chamar a atenção para a linguagem. A estrutura do filme se expõe em alguns momentos e a reflexão se faz necessária. A narrativa – que no cinema ocorre através da câmera – gera um distanciamento em que o lúdico exerce papel fundamental, já que as imagens passam a criar a si mesmas, sem regras estabelecidas, e nesse jogo o filme e os poemas de Mário Peixoto apontam para fora de si mesmos.

Notas

[1] Artigo a partir da dissertação de mestrado – "Mário Peixoto, poesia e cinema: margens de um permeio com o mar". Faculdade de Letras, UFRJ, 2001.

[2] *In*: *Schriften*, p. 335. Citado por BENJAMIN, W. em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1993) p. 63.

[3] Sempre que nos referirmos à razão, estaremos nos remetendo ao conceito de razão instrumental. Cf. ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. (1985) pp. 19-52.

[4] MERLEAU-PONTY, M. (1999). pp. 17-18. Grifos originais no texto.

[5] Segundo Saulo Pereira de Mello, *Limite*, de 1930, pertence à última leva do cinema mudo, que no Brasil coexistiu com o sonoro até 1931. *In*: *Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto*. (1996). p. 11.

[6] EPSTEIN, Jean. *A inteligência de uma máquina*. *In*: XAVIER, Ismail. (1983). p. 286.

[7] TARKOVSKI, A. (1998) p. 41.

[8] AUERBACH, E. (1987) p. 492.

[9] EPSTEIN, Jean. (1975) p. 9. Tradução nossa. "Par le cinéma, l'homme enrichit son expérience et renouvelle sa conception de l'univers; d'une beaucoup plus intuitive et moins rationelle que par la voie classique du langage parlé, lu ou écrit.

Ainsi, les images animées apparaissent comme une langue universelle, langue des foules, et langue de la "grande revolte" des valeurs instinctives et irracionelles contre le système de rationalisation excessive de l'esprit, caractérisant la civilisation actuelle."

[10] Como já o faziam os primeiros românticos alemães, que tentavam abordar uma temática infinita, e para tanto buscavam também uma forma infinita . Cf. STIRNIMANN, Victor-Pierre. *In*: SCHLEGEL, F. (1994) p. 20.

[11] Octávio de Faria, em artigo de 1934, republicado na reedição do romance *O inútil de cada um* (1996), de Mário Peixoto, aponta a distância e a singularidade da voz poética de Peixoto, que não seguia as tendências dos "romances do Norte", esboçava um subjetivismo destoante na produção literária de então. PEIXOTO, M. (1996). pp. 9-12.

[12] BENJAMIN (1994). p. 226.

[13] BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". *In*: *Magia e técnica, arte e política* (1994). p. 190.

[14] TARKOVSKI, A . (1998). p. 95.

[15] MELLO, Saulo Pereira de. (1996). pp. 14-15.

[16] PASOLINI, P. P. (1986). p. 104.

[17] Mário de Andrade apontava a importância dessas duas imagens na poesia de Mário Peixoto, em artigo de 1931, republicado na reedição de *Mundéu*. (1996) pp. 9-12.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, s.d.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma, tome 2*. Paris: Éditions Seghers, 1975.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

________. *Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

_________. (org.). *Mário Peixoto: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_________. "O fan, o Chaplin Club & Limite". *In*: *O percevejo*. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 5, número 5, 1997. pp. 58-68.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível.* Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

___________. *O olho e o espírito*. Trad. Gerardo Dantas Barreto. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.

PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini*. Org. José Luiz Goldfarb. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.

PEIXOTO, Mário. *Mundéu.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

________. *Poemas de permeio com o mar*. Saulo Pereira de Mello (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia*. Trad. Victor Stirniman. São Paulo: Iluminuras, 1994.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo.* Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Resumo:

Abordagem das relações entre cinema e poesia na obra de Mário Peixoto, a partir de seu único filme, *Limite* (1931), e de *Mundéu*, livro de poemas do mesmo ano. São examinados os jogos de luz e sombra, a desconfiança em relação ao olhar, a instabilidade das imagens da natureza e as confluências entre a obra fílmica e a obra poética.

Palavras-chave: cinema – poesia – instabilidade

Abstract:

An approach to the relations between cinema and poetry in Mario Peixoto's work, adopting his only film *Limite* (1931) and *Mundéu*, book of poems published the same year, as the basis for the anlysis. The games of light and shadow, the suspicion about looking, the instability of the images of nature, and the confluence of his poetical and filmic works are examined in this article.

Keywords: cinema – poetry – instability

ABERTURA E HERMETISMO NA POESIA DE PAUL CELAN[1]

Juliana P. Perez

> *E então se entenderá que os poemas de Mandelstamm [sic] não são – como se disse de formas diversas – "herméticos", mas, muito mais, abertos, amplamente abertos ao olho que os procura compreender em toda sua profundidade de tempo.*[2]

Aberta: assim Paul Celan enxerga a poesia de Ossip Mandelstam, poeta russo sobre o qual também recaiu a acusação de "hermetismo", e assim ele vê a própria poesia: clara, não-hermética, orientada ao aberto e livre – por mais surpreendente que possa parecer.

A anotação acima faz parte dos rascunhos que mais tarde seriam reformulados por Celan em seu ensaio sobre *A poesia de Ossip Mandelstam* e em *Der Meridian*[3] (*O meridiano*), discurso de agradecimento pelo prêmio Georg Büchner. Escritos entre 1959 e 1960, à redação do ensaio e do discurso une-se a criação de um novo livro de poemas, *Die Niemandsrose*[4] (*A rosa de ninguém*), que Celan dedica a Mandelstam. A reflexão sobre as condições de possibilidade da poesia após Auschwitz perpassa os textos em prosa e em verso em um só *élan*, que se prolongará até a publicação de *Die Niemandsrose*, em 1963, e será continuamente afirmado e aprofundado nos livros posteriores. Mas ao invés do que se pensou sobre Celan por longos anos e estudos, nem verso nem prosa pretendem-se ensimesmados, silenciados pelo horror da Shoah – como queria Adorno – ou encerrados na abstração a-histórica de poemas absolutos – como talvez ainda o desejem alguns intérpretes.

Afinal, a citação não documenta apenas a proximidade sentida por Celan em relação a Mandelstam, mas sintetiza questões fundamentais para a compreensão de sua poetologia: o que significa um poema "aberto"? Se Celan recusa o hermetismo, por que também fala da "escuridão" da poesia em *Der Meridian* e por que planejava escrever um ensaio sobre *A escuridão do poético* (*Von der Dunkelheit des Dichterischen*)?[5] E como identificar a "abertura" em um livro redigido sob o signo de tais reflexões, uma vez que não pode ser ignorado o contraste entre o caráter positivo da abertura e o caráter evidentemente negativo e polêmico dos 53 poemas de *Die Niemandsrose*?

Os primeiros indícios de que Celan atribui à abertura um valor positivo encontram-se em textos do final de 1958: sobre o livro *Sprachgitter* (*Grades*

da língua), que seria publicado em 1959, por exemplo, ele esperava mostrar que escrevia "poemas abertos", um "medium" que se dirige ao aberto, "ins Offene".[6] Ainda em 1958, no discurso de Bremen, Celan afirma "o que está aberto" e "o que é ocupável" como rumo de sua poesia.[7] Aos poucos, a questão da abertura, que surge como reação à acusação de hermetismo, torna-se uma questão poetológica em si mesma.

O campo semântico da abertura e imagens que a ela podem ser associadas estão presentes nos quatro ciclos que compõem *Die Niemandsrose*. Embora tais imagens sejam menos freqüentes nos textos de Celan do que outras, não se pode subestimar seu significado para a compreensão do livro. Elas aparecem no início e no final de cada ciclo e em poemas de caráter fortemente reflexivo.

Assim, a abertura só pode ser compreendida em relação à poetologia de Celan, ou seja, relacionada à sua reflexão sobre as condições de possibilidade da poesia. Igualmente importante é observar que a questão da abertura implica o debate com a história do século XX e com problemas filosóficos aos quais ainda se devem mais estudos. Posto que as páginas a seguir mal bastariam para listar a bibliografia crítica fundamental, acrescentem-se às perguntas abertas na pesquisa as que esse breve escrito apresenta e não poderá responder.

I. Abertura e hermetismo na pesquisa sobre Celan

Embora se devam a fatores diversos, as reflexões de Celan e da crítica sobre a questão da abertura seguem um curso semelhante. Tanto para um quanto para outro, a abertura aparece como um conceito em oposição ao "hermetismo" e se transforma em uma questão mais ampla: para Celan, a abertura torna-se uma das condições da poesia; para a crítica, um novo paradigma de pesquisa. Semelhantes os rumos, diversos os tempos de tais reflexões: enquanto Celan focaliza a questão a partir de final dos anos 50, a crítica só o fará após quase trinta anos de estudos e não sem falácias: pois mesmo quando alguns trabalhos falam da abertura de um texto, pressupõem que seu sentido é "hermético". Com raras exceções, a validade heurística do conceito de hermetismo só será realmente questionada pela crítica a partir dos anos 90.

Entretanto, para Celan, a ambigüidade das categorias propostas por Hugo Friedrich como chave de interpretação d'*A estrutura da lírica moderna* foi rapidamente percebida. Entre os motivos que o alertaram para o problema certamente esteve a recepção de um de seus poemas mais conhecidos, *Todesfuge* – cuja referência aos campos de extermínio hoje ninguém pensaria em negar. Mas, declarado hermético por alguns críticos e sujeito ao desprezo dos escrito-

res engajados do *Gruppe 47*, que pretendiam fundar novamente a literatura alemã após a guerra, o poema *Todesfuge* perdia toda a sua força de denúncia da Shoah e de crítica da história. Por isso, a partir dos anos 50, o discurso da crítica sobre a literatura tornou-se para Celan objeto de uma análise cuidadosa, uma vez que críticos direta ou indiretamente ligados à ideologia nazista, mas também escritores simpatizantes ou convictos defensores do marxismo, que se propunham a combater o nazismo, acabavam por deturpar ou ignorar o que um poeta sem filiações ideológicas começava a dizer. [8]

Talvez seja preciso lembrar que o conceito de hermetismo, utilizado pela primeira vez por Francesco Flora, em 1936, em um trabalho sobre Giuseppe Ungaretti,[9] só marcará a crítica literária de língua alemã a partir da publicação do livro de Hugo Friedrich, em 1956. Na mesma época, mas de outra perspectiva, surgem os ensaios de Theodor W. Adorno sobre literatura, nos quais a possibilidade da arte consistiria na recusa da comunicação – em um novo tipo de hermética, portanto. A polêmica afirmação sobre a barbárie da poesia após Auschwitz surge em um ensaio de 1951, novamente publicado em 1955;[10] *Rede über Lyrik und Gesellschaft* aparece em 1957.[11] Anos depois, Adorno celebra Celan como "o maior representante da poesia hermética da lírica alemã contemporânea".[12] Dessa forma, na discussão da crítica alemã da época, "hermético" podia designar tanto uma proposital distância da realidade quanto o engajamento político de um autor.[13]

Paul Celan publica *Mohn und Gedächtnis* (*Papoula e memória*) em 1952, *Von Schwelle zu Schwelle* (*De limiar a limiar*) em 1955 e *Sprachgitter* (*Grades da Língua*) em 1959. Entre 1957 e 1960, ano em que, além de receber o prêmio Büchner, sofre graves acusações de plágio, Celan traduz vários poetas do simbolismo francês[14] e não é de espantar que aborde a questão do hermetismo em seus textos. Tampouco espanta que Celan cite Mallarmé em *Der Meridian* e que se tenha atribuído muito mais importância ao último do que a Paul Valéry, que Celan traduziu e sobre o qual quis escrever um ensaio,[15] ou a Rimbaud, que ele afirmou ter traduzido "com entusiasmo".[16]

Como se a mera menção de um autor significasse total identificação com ele, a relação entre Mallarmé e Celan foi tão enfatizada que se chegou a falar de um "paradigma-Mallarmé" na pesquisa sobre o autor: nas palavras de Ute Harbusch, "sim, Celan estaria na tradição simbolista da *poésie pure* amplamente determinada por Mallarmé, ou então: não, Celan recusa o artístico, o esteticismo ao estilo de Mallarmé e não acredita na existência da poesia absoluta".[17] A atitude da crítica com relação ao valor de Mallarmé para Celan aponta para a mudança de paradigma antes mencionada: do hermetismo para

a abertura – o primeiro é compreendido como dificuldade, ininteligibilidade e distância da realidade, a segunda como clareza e referência à realidade.

A tendência ao abandono do hermetismo como categoria crítica deve-se, em parte, ao fato de que os estudos mais atuais possuem à sua disposição uma base empírica ainda não inteiramente explorada: as (duas!) edições críticas de sua obra completa, recentemente publicadas, oferecem formas diversas de apresentação dos manuscritos de Celan e dados valiosos para a compreensão de sua gênese; a intensa correspondência do autor com sua esposa, Gisèle Lestrange, amigos, editores e escritores contribui para a reconstrução de dados biográficos, da gênese das obras e de sua recepção. Outro ganho para a pesquisa é o acesso à biblioteca do autor, conservada no Arquivo de Literatura Alemã de Marbach, que auxilia a identificação mais precisa dos nexos intertextuais de sua obra.

Contudo, embora os novos dados estejam alterando de maneira decisiva a pesquisa sobre o autor, partir da premissa do hermetismo de um texto ou de sua abertura ao mundo talvez configure a mais importante decisão de seus críticos. Não por acaso, a polêmica sobre o que e quanto se deve saber para compreender os poemas de Celan inicia com ninguém menos que Peter Szondi e Hans George Gadamer e continua gerando debates calorosos. O verdadeiro problema da crítica consiste, portanto, em decidir *como* lidará com as informações disponíveis.

Da mesma forma, não basta falar em "abertura" para abandonar a categoria do hermetismo, pois em vários estudos esse conceito se apóia na premissa da ininteligibilidade. Para Thomas Sparr,[18] por exemplo, o leitor não pode compreender a poesia moderna porque o poeta quer encobrir ou "deixar aberto" seu sentido. Indefinição, variedade de sentidos, ambivalência semântica, abertura, do lado da produção permitiriam um processo de livre associação do lado da recepção. Hermetismo e abertura dizem respeito tanto ao poeta – que não consegue ou não quer dar um sentido ao seu texto (o sentido é "aberto") – quanto ao leitor – que, por culpa do poeta, não pode compreender o texto (o sentido é "hermético"). Em outros autores, a "abertura" dos poemas de Celan não é definida, mas vem tacitamente igualada à variedade de sentidos proposta por Umberto Eco.[19]

A premissa do hermetismo também surge, em vestes pós-modernas, em estudos que utilizam indiscriminadamente o termo "desconstrutivismo"[20] para descrever a relação que Celan estabelece com os mais diversos escritores. Ainda que a acusação de um uso ideológico da linguagem, em Celan, implique um movimento de destruição, este não acaba em si mesmo, como interpretam tais estudos, mas pretende instaurar a possibilidade de uma linguagem verdadeira e aberta ao humano.[21]

Atentos a esse *élan* afirmativo e aos dados recentes, os estudos críticos dos anos 90 buscam categorias diversas de interpretação. Entre os que recusaram o hermetismo, mas ainda não puderam utilizar-se das novas informações, destacam-se os trabalhos de Michael Jakob e Jean Bollack. Jakob fundamenta seu estudo no conceito de referencialidade e parte do pressuposto de que o "outro" não é algo "externo" ao texto, que nele poderia ou não aparecer, mas um momento constitutivo da poesia de Celan. Assim, ele procura descrever diversos níveis de referencialidade, fala da "abertura do poema" como um "dirigir-se a", "ein Zuhalten-auf", e também atribui ao caráter relacional da poesia de Celan uma dimensão ética.[22]

Jean Bollack procura fazer uma revisão – às vezes exageradamente polêmica – da crítica e descrever a constituição de um "idioma" celaniano específico, que representaria a absoluta "estranheza" de Celan em relação a todos. Seria possível observar que, levada às últimas conseqüências, a idéia de constituição de um idioma poderia se tornar um novo hermetismo, se Bollack não afirmasse continuamente a clara referência dos textos à Shoah.[23]

No âmbito das pesquisas que utilizam os novos dados empíricos, destacam-se os textos de Werner Wögerbauer, que seguem a mesma intenção de Bollack, mas sem sua veia polêmica; os artigos de um dos organizadores da edição crítica, Axel Gellhaus, que procura aliar a interpretação à observação precisa da gênese dos poemas; as pesquisas de Christine Ivanovic e Ute Harbusch sobre as relações de Celan com autores russos e franceses, respectivamente, e o livro exemplar de Joachim Seng sobre o ciclo *Sprachgitter*.[24]

Para compreender o que significa a abertura na reflexão poetológica de Celan e como ela se verifica em *Die Niemandsrose*, decidiu-se reconstruir cronologicamente a gênese dos textos de Celan a partir dos dados da edição crítica e de traduções, notas, leituras, cartas e outras informações disponíveis. O resultado desse esforço filológico vai aqui resumido, pois se preferiu oferecer uma visão geral dos quatro ciclos do livro. Mas tanto o estudo detalhado quanto o breve panorama a seguir tiveram a mesma intenção: responder se seria possível enxergar, além do impulso destrutivo e denunciador dos textos de Celan, um *élan* positivo. E talvez surpreenda a afirmação de que, no início dos anos 60, este *élan* não só existe como fundamenta sua reflexão poetológica.

II. A questão da abertura em *Die Niemandsrose*

Nos poemas do primeiro ciclo, a abertura significa sobretudo uma *abertura da linguagem*, que aconteceria quando o sujeito percebe a ameaça de desa-

parecimento do "humano".[25] No segundo, a questão aparece mais explicitamente e adquire uma *dimensão ética*, que se desenvolve no ciclo seguinte como um *olhar amoroso*. O último ciclo enfatiza a dimensão da memória e, portanto, do tempo: aqui, a abertura significa, não sem traços melancólicos, a *aceitação e a celebração do efêmero*.

Os textos do primeiro ciclo foram escritos entre março de 1959 e 1961, período que corresponde à fase de redação do ensaio sobre Ossip Mandelstam, da narrativa *Gespräch im Gebirg*, do discurso *Der Meridian* e de várias traduções.[26] O poema que abre o livro, "Es war Erde in ihnen" ("Havia terra neles") apresenta a cena de uma estranha gênese – não se trata da criação divina, mas de uma criação humana: a gênese dos próprios poemas, que trazem a terra do tempo em si.[27] Em um denso diálogo poetológico com Mandelstam, cujos poemas Celan traduzira pouco antes de iniciar seu novo livro, *Die Niemandsrose* inicia com um notável posicionamento em relação à poesia: a poesia é a rosa que, ao ser colhida (ou lida), rasga a terra do tempo e revela o que não se pode ou não se quis perceber. Trata-se da criação de uma linguagem que possibilite o conhecimento da história.

À poesia é atribuída, portanto, uma função cognitiva específica cuja condição é a abertura: a aceitação de um não-saber e o reconhecimento de uma realidade a ser conhecida. Paul Celan coloca-se contra quaisquer conceitos, linguagens ou tradições que pretendam definir e conhecer a realidade *a priori*, fazendo o humano desaparecer em uma abstração. Por isso, a negação, a assim chamada "contra-língua" ("Gegensprache") de Celan não é fim em si mesma, mas serve à afirmação do humano em sua efemeridade.

Aos três primeiros poemas, escritos no início de 1959, segue-se um longo intervalo na composição do livro, que só será retomada em maio de 1960. Entretanto, cada trabalho de Celan feito nessa "pausa" representa um novo passo em sua reflexão poetológica. O poema "Zürich, zum Storchen", por exemplo, escrito em maio de 1960, é precedido por inúmeras traduções, pelos ensaios já mencionados, pela relação tensa com Adorno, que se reflete em *Gespräch im Gebirg*, e pela relação não menos tensa com Nelly Sachs.[28] Mais do que apontar para o polêmico relacionamento de Celan com a religiosidade judaica – representada, a seus olhos atentos e críticos, por escritores como Nelly Sachs, Margarete Susman e Martin Buber –, o poema constrói pausas que indicam uma abertura da linguagem a um "tu" concreto, que sofre e respira com dificuldade.

A atenção ao outro existente, concreto, real, será o sentido da abertura como *ethos* que caracteriza o segundo ciclo do livro. Em alguns poemas, como

"Dein Hinübersein", que continua o diálogo com Nelly Sachs, a decisão pelo que está "nesta metade" – em contraposição a um *Jenseits*, a um "outro lado" da realidade – aparece enfaticamente nos últimos versos: "Mit dieser Hälfte/ haben wir Umgang." ["com esta metade/ lidamos."]. No entanto, lidar com "esta metade" deve ser um início constante: como as imagens de "Soviel Gestirne", cada novo poema é uma constelação de palavras sobre um abismo, e um passo em falso pode levar ao desaparecimento do humano. Por isso, a reflexão de Celan sobre a poesia nunca estabelece condições para a poesia em geral, mas reflete a condição de existência de cada um dos poemas, em cada uma de suas palavras.

Embora nesses termos a reflexão poetológica pareça não admitir descanso, ela se identificará com a experiência do amor e encontrará no olhar do outro um instante de pausa. Em "Mit Allen Gedanken", por exemplo, a amada é "aberta", "silenciosa", acolhe o eu em um lugar fora do mundo e pode ser identificada com a própria poesia. Longe de significar fuga da realidade, a identificação entre a amada e a poesia significa a possibilidade de criação de um "contra-cosmos" ("Gegenkosmos"), que resiste à violência dos "que souberam matar com tantas palavras", como diz Celan em uma carta.[29]

Por sua vez, o novo cosmos lingüístico corresponde ao grito de Lucile em *A morte de Danton*, de Georg Büchner: ao perceber que a Revolução Francesa extermina todo tipo de presença humana contrária a seus mecanismos ideológicos, Lucile grita: "Viva o Rei!" – o que a condena ao mesmo fim dos revolucionários. Sua aparente celebração do *Ancien Regime* representa, no entanto, uma revolução às avessas: não se celebra um novo discurso ou sistema, mas a soberania absoluta do humano.

Destacados por Paul Celan em *Der Meridian* como a imagem da própria poesia, o olhar e o gesto de Lucile estarão implícitos em todo *Die Niemandsrose*, que configura poeticamente um *vive le roi!*: um grito contra qualquer nuança ideológica da linguagem que possa aniquilar a presença humana. A realeza celebrada por Celan significa a "majestade do absurdo" – a tensão entre a efemeridade da presença humana e a continuidade de sua existência. Assim, a figura de Lucile como imagem da poesia é tudo menos ingênua: o *vive le roi* também pode implicar a morte – por isso, em dizê-lo ou não consiste a contínua decisão poetológica – e existencial – de Paul Celan.

No primeiro ciclo de *Die Niemandsrose*, também está "Psalm" ("Salmo"), objeto de intensas polêmicas entre os críticos, que se dividem ao interpretar os sujeitos do poema: quem fala e a quem se dirige? O poema, que traz

o título do livro em seu décimo terceiro verso, só pode ser compreendido no âmbito das imagens do poema inicial, "Es war Erde in ihnen". Nesse contexto, a *Niemandsrose* – a rosa de ninguém – adquire um significado poetológico que, ao invés de obscurecer a reflexão sobre a Shoah, intensifica-a.

Escrito em janeiro de 1961, o texto entra em polêmica não somente com a linguagem da tradição religiosa, mas com escritores importantes da época que, por motivos diversos, acabavam por atribuir ou ao leitor ou ao poeta a designação de *niemand*, "ninguém". "Psalm" constrói uma oposição sarcástica a textos de Gottfried Benn e de Ingeborg Bachmann: opõe-se ao primeiro por sua concepção de uma lírica monológica, dirigida a ninguém, e à Bachmann, não por ela reconhecer que o poeta pode ser subjugado pelo poder de "instâncias anônimas", mas por ela compreender tal ameaça como uma vantagem para a poesia.[30]

Questionando também Rilke, cujo epitáfio só cita em parte,[31] Celan responde à discussão com a imagem de uma "rosa de ninguém" – mais exatamente: a rosa de alguém que *não* se entende como ninguém e, por isso, procura defender a presença humana contra qualquer uso ideológico da língua que acabe por justificar uma conseqüente possibilidade de extermínio. O poeta assume de forma sarcástica o título de "ninguém" a fim de combater seu desaparecimento, tal como assume de forma sarcástica a metáfora da poesia como rosa para combater a imagem criada por Rilke: a rosa de Celan é ferida pela Shoah, não quer se saber como o "sono de ninguém", mas como uma vigília constante contra o aniquilamento.

Se os poemas do primeiro ciclo e os textos em prosa fazem parte de um mesmo processo de criação, o segundo ciclo aprofunda tais decisões poetológicas e continua a formação, lenta e quase trágica, da homenagem poética de Paul Celan ao humano.

Os manuscritos de 1961, época de composição do segundo ciclo, mostram que, embora já tivesse nome, o novo livro não possuía um formato definitivo: Celan o começara a compor em três ciclos, que teriam títulos; depois acrescenta mais dois ciclos, desiste de um deles, abandona os títulos e alcança o formato da publicação: quatro ciclos, numerados com algarismos romanos. Na mesma época, Celan traduz sete sonetos de Shakespeare e retoma a correspondência com Adorno,[32] a fim de discutir as tendências anti-semitas da vida cultural na Alemanha e na França. As diversas formas de perseguição aos judeus levam-no a investigar sempre mais as condições que tornariam possível um encontro realmente humano. Nesse sentido, o segundo ciclo do livro caracteriza-se pela busca intensa de uma palavra "verdadeira".

Em “Flimmerbaum” (“Árvore de cílios”) retorna a identificação entre a amada e a poesia: sua abertura corresponde ao abandono de uma linguagem que não apreende a presença humana em sua inexaurabilidade e ao rompimento constante com o que já se conhece. Como em “Mit Allen Gedanken”, trata-se da reflexão sobre um processo que suspenda uma linguagem lírica preestabelecida, para abri-la ao “outro”. A tão desejada palavra “aberta”, sinal de verdadeira proximidade humana, não nasce do esforço do eu, mas da presença de um tu que volta a ele o seu olhar.

O processo de abertura da linguagem – que pode significar até mesmo uma explosão, como em “Erratisch” (“Errático”) – é um dos principais fatores da reflexão poetológica de Celan. Em “Einem, der vor der Tür stand” (“Àquele, à frente da porta”), a poesia abre-se a uma figura humana deformada e desprezada de todas as formas: em sua defesa, corta-se ou se abençoa uma palavra; por sua causa, fecha-se a porta quando a poesia se torna “arte”; por sua vida, a porta se abre ao combate de uma arte que talvez seja a morte do próprio poeta.

No âmbito de tais reflexões, “Mandorla” – poema tão polêmico quanto “Psalm” – representa a observação do processo da escrita. Como termo da arte, o título refere-se à escrita em si; por sua vez, a amêndoa (“Mandel”) refere-se ao poema. Este, em um primeiro movimento de celebração do humano, recolhe em si tanto o nada (a violência imposta ao humano) quanto o rei (imagem do próprio homem). Em “Mandorla”, não são celebrados o nada e o vazio: ali se representa o processo através do qual o poema cede espaço à presença humana que, transcendendo os limites do próprio texto, nele deixa apenas um sinal de sua realeza.

Como resposta aos dois primeiros ciclos, o terceiro parece inverter as imagens do livro: a negação polêmica de um discurso já estabelecido dá lugar à afirmação de uma possibilidade; há clareza ao invés de obscuridade, encontro ao invés de solidão. O caráter unitário desse ciclo parece consistir na possibilidade renovada de celebrar o humano, de forma quase triunfante, no encontro entre eu e tu.

O caráter poetológico de *Die Niemandsrose* não deve levar à conclusão de que os poemas se esgotam na observação de si mesmos. Em Celan, a reflexão incansável sobre as condições de possibilidade da poesia não pertence a um programa estético, mas a um princípio ético. Consciente de que ele tampouco estaria livre da pretensão de construir um discurso totalitário e ideológico, Celan transforma o constante questionamento no teste de sua própria poesia. A questão da abertura da poesia adquire, nesse sentido, diversas nuanças. No plano lingüístico, ela é o resultado de uma explosão, ou seja, de um momento

destrutivo de um uso da língua já estabelecido; no plano cognitivo, a abertura significa a atenção ao que é imediatamente "dado", seja o dado uma presença humana ou a possibilidade de sua aniquilação.

Estreitamente ligada a esse sentido aparece a abertura como *ethos* – e talvez aqui ela alcance seu sentido profundo de *abertura à presença humana*. A abertura da língua pode acontecer como uma reação ou uma rebelião contra um acontecimento negativo; a abertura da percepção talvez também possa ser causada por uma circunstância externa ao sujeito. Mas a abertura no nível ético exige a liberdade do eu – ela depende da decisão do sujeito de se abrir ao outro e de aceitá-lo. Desse modo, ela ganha uma nuança mais acentuada, que aparece no início e no final do terceiro ciclo: está mais fortemente ligada ao amor e encontra, na figura de Lucile e em seu olhar, sua marca mais forte.

Em "Die hellen Steine" ("As pedras claras"), em que Celan se reaproxima de Ossip Mandelstam, as pedras lançadas pelo ar são as palavras que fixaram em si as camadas do tempo; o gesto de lançá-las implica o desejo de atingir o outro com a recordação da Shoah. Entretanto, lançadas a um tu – uma figura feminina "silenciosa" e "verdadeira" – que sabe resistir à mentira de discursos ideológicos, as pedras perdem seu peso e sua opacidade, transformam-se em rosas que prosseguem o trabalho de resistência da poesia. A precisão das palavras ilumina a consciência dos acontecimentos históricos: as "pedras claras" são as palavras que não querem esquecer a Shoah e que, por isso, criam uma relação verdadeira entre os que sofreram perseguições e os que reconhecem a possibilidade de renascimento da violência. A aceitação das pedras como rosas significa a aceitação da efemeridade e sua constante defesa.

Nesse ciclo, escrito em meados de 1961, poesia e amor identificam-se com a possibilidade de resistência: em "Anabasis" e "Hawdalah", a resistência significa o reencontro de uma união; em "Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle" ("Tarde com circo e cidadela"), a saudação de uma bandeira "absurda". Em "Bei Tag" ("De dia") e "Kermovan", reflete-se sobre a continuidade da escrita e, enfim, no poema que fecha o ciclo, "Kolon", é configurada uma pausa antes de um novo conflito, que será enfrentado na última parte do livro. Aqui, porém, verdade, silêncio, clareza, abertura – características da amada que, longe de ser uma figura alheia à história, é a figura que possibilita resistir à violência – elevam-se a características de uma poesia que, em cada realização específica, deseja unir percepção amorosa e *élan* ético.

Enquanto o terceiro ciclo se encerra com a abertura a um porvir, o quarto inicia com um olhar retrospectivo, "Was geschah?" ("O que aconteceu?"). A ligação entre diferentes tempos, lugares e acontecimentos concede à última

parte do livro uma dimensão cósmica, que se deve, paradoxalmente, à consciência histórica: o que une os tempos são as tentativas de aniquilamento e de preservação do humano. Trata-se da memória de pessoas, gestos e momentos que são revolucionários por celebrarem a presença humana.

Nesse sentido, "Hüttenfenster" ("Janela de cabana") pode ser lido como a configuração de uma língua que abre espaço para o breve fôlego de uma criatura. Dito de outra forma, o poema configura um processo de escrita cuja condição é a abertura ao efêmero. Como último poema escrito para *Die Niemandsrose*, mas posicionado na metade do quarto ciclo, ele representa um ápice por sintetizar as decisões poetológicas que Celan tomara entre 1959 e 1963: celebrar a criatura – imperfeita, frágil, ainda ameaçada ou já aniquilada –, conservar aberta a possibilidade de uma relação afetiva com ela e alertar contra tudo o que pode destruí-la.

O mesmo *élan* fecha o livro com "In der Luft" ("No ar"): no ar encontra-se a raiz dessa "rosa de ninguém", não mais na terra do tempo, mas na percepção de um céu que se tornou abismo por não existir sem a fumaça dos campos de extermínio. Em um ambiente de ameaça contínua, cujos indícios Celan persegue, documenta e denuncia, é possível dizer que a raiz da poesia estava errada. Para Celan, ela deve ser replantada, pois a origem de uma poesia que acaba por corroborar uma ideologia ameaçadora estaria no artifício, na arte, ou em uma concepção estética que sobrepuja a dor concreta de uma pessoa. Ao invés, em sua poetologia, a poesia deve nascer de um abismo cuja escuridão não se deve somente à morte, mas também ao mistério da existência: o enraizamento do poema no ar significa seu enraizamento no humano. Assim, com o poeta, caminham os meridianos: linhas de orientação que se desenham, através de lugares diversos, de acordo com a dor vivida. O sofrimento é a linha que une os lugares; a dor segue, por sua vez, uma direção determinada pelo sol, que nesse cosmos rebelde é a luz do efêmero.

O livro termina com uma pergunta, como última chance do poeta de realizar seu anseio: na medida em que Celan questiona a sua poesia, ele próprio se abre ao efêmero e reconhece que nem mesmo tal *ethos* de abertura lhe garante um lugar seguro. Assim, *Die Niemandsrose* representa a tentativa trágica de afirmar amorosamente a presença humana e de defendê-la quase à custa de si mesmo – como Lucile.

Notas

[1] Tese defendida na USP em 2005 com o título: *Offene Gedichte. Eine Studie über Paul Celans* Die Niemandrose.

[2] "Und so wird man auch verstehen, daß die Gedichte/ M's nicht, wie man verschiedentlich von ihnen/ sagte, „hermetisch" sind, sonder vielmehr/ offen, weit aufgetan dem Auge, das sie in/ ihrer ganzen Zeittiefe zu begreifen versucht." CELAN, Paul. *Der Meridian*. Endfassung, Entwürfe, Materialien. BÖSCHENSTEIN, B.; SCHMULL, H. (Hg.) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999. p. 141. A seguir: *TCA. Meridian*. (+ pág. e número da nota). [tradução minha]

[3] *TCA. Meridian*.

[4] CELAN, Paul. *Die Niemandsrose*. GELLHAUS, Axel (Hg.). Frankfurt a/M: Suhrkamp, 2001. (BCA 6.1/BCA 6.2)

[5] *TCA. Meridian*.

[6] "Ich selbst glaube ja, 'offene Gedichte' geschrieben zu haben. [...] Mein nächster Band [Sprachgitter] [...] wird das vielleicht deutlicher zeigen können als die bisher veröffentlichten." ["Eu mesmo acredito ter escrito poemas abertos. [...] Meu próximo livro [Sprachgitter] vai poder mostrar isso melhor dos que os publicados até agora." Carta de Paul Celans a Harald Hartung, em 12. 12. 1958. *In*: HARTUNG, Harald. *Masken und Stimmen*. Figuren der modernen Lyrik. München: Hanser, 1996. p. 198. Uma análise detalhada destes textos em relação ao poema "Sprachgitter" encontra-se em PEREZ, Juliana P. „Vielleicht Hoffnung. Noch ein Versuch über Paul Celans *Sprachgitter*". *In*: *Pandemonium Germanicum*. 8/2004, p. 171-188.

[7] Cf. CELAN, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden.* ALLEMANN, B.; REICHERT, S. (Hg.). Frankfurt: Suhrkamp, 1983. Bd.3. p. 185.

[8] Cf. P. Ex. BRIEGLEB, Klaus. "Ingeborg Bachmann, Paul Celans. Ihr (Nicht-)Ort in der Gruppe 47 (1952-1964/65). Eine Skizze". *In*: BÖCHENSTEIN; WEIGEL. (Hg.) *Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Frankfurt: Suhrkamp, 1997. pp. 29-81.

[9] Cf. ROMANO, P. *Poetica dell'ermetismo,* 1942; PETRUCCIANI, M. *La poetica dell'ermetismo italiano,* 1955; ORSINI, V. *Ermetismo,* 1956.

[10] Cf. ADORNO, T.W. *Prismen.* Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1955.

[11] Cf. *Idem*. *Akzente*, 4.Jg. (1957), pp. 8-26.

[12] *Idem. Ästhetische Theorie.* Gesammelte Schriften. TIEDEMANN, Rolf. (Hg.) Frankfurt: Surhkamp 1990. Bd. 7. p. 477.

[13] Cf. p. ex. JANZ, Marlies. *Vom Engagement absoluter Poesie.* Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankurt a.M.: Syndikat 1976.

[14] Cf. HARBUSCH, Ute. *Gegenübersetzungen*. Paul Celans Übertragungen der französischen Symbolisten. Diss. RWTH-Aachen 2001. pp. 78-79. (Göttingen: Wallstein, 2005).

[15] Cf. HARBUSCH, U. *Op. cit.*, pp. 267-274.

[16] Cf. comentários de Celan sobre o tema em GELLHAUS, A. (Hg.) *Fremde Nähe*. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs. Deutsche Schillergesellschaft: Marbach a.N, 1997. pp. 26 e 275.

[17] *Ibid*., p. 51.

[18] SPARR, Thomas. *Paul Celans Poetik des hermetischen Gedichts*. Heildelberg, Winter, 1989.

[19] Cf. ECO, U. *Opera aperta.* Forma e indeterminazione nelle poetiche conteporanee. Milano: Tascabili Bompiani, 2000. Não cabe aqui discutir a obra de Eco e suas implicações, mas talvez seja necessário observar que esta pesquisa distanciou-se de sua posição crítica porque nosso interesse não consiste na recepção da obra e em suas possíveis realizações, mas no processo de gênese ou produção dos textos.

[20] Cf. por exemplo POPPENHUSEN, A. *Durchkreuzung der Tropen:* Paul Celans *Die Niemandsrose* im Licht der traditionellen Metaphorologie und ihrer Dekonstruktion. Heidelberg: Winter 2000; ou MARKIS, S. *Mit 'lesendem Aug'.* Prinzipien der Textorganisation in Paul Celans 'Niemandsrose'. Bielefeld: Aisthesis 1999.

[21] "A destruição da artificialidade, o questionamento radical da arte não são fins em si mesmos, mas devem ser vistos em relação funcional com aquele princípio fundamental da poesia que Paul Celan concretiza, no discurso do prêmio Büchner, no exemplo da figura de Lucile Desmoulins." GELLHAUS, A. „Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan". *In*: *Celan-Jahrbuch 6* (1995). pp. 51-92; p. 57. [minha tradução]

[22] JAKOB, Michael. *Das 'Andere' Paul Celans oder von den Paradoxien relationalen Dichtens.* München: Fink, 1993. p. 53s.

[23] Cf. p. ex. BOLLACK, Jean. *Paul Celan. Poetik der Fremdheit.* Wien: Paul Zsolnay, 2000; "Ein Bekenntnis zur Ungebundenheit". Celans Gedicht *Psalm*. *In*: SPEIER, H.-M. (Hg.) *Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart: Reclam, 2002. pp. 83-93.

[24] SENG, Joachim. *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung.* Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis ‚Sprachgitter'. Heidelberg: Winter, 1998.

[25] O termo "humano" refere-se aqui à expressão usada por Celan, "das Menschliche". Até onde pude verificar, não há pesquisas sobre o termo, e certamente não se deve relacioná-lo incautamente a qualquer corrente filosófica da época.

[26] Para uma análise detalhada dos poemas do primeiro ciclo, cf. PEREZ, J. P. "Abertura à presença humana: um estudo sobre *Die Niemandsrose*, de Paul Celan". Revista Estudos Avançados, 2006.(2006a) [no prelo] e PEREZ, J. P. À margem do abismo: uma interpretação poetológica de *Zürich, zum Storchen*, de Paul Celan. *Pandemonium Germanicum* 10/2006. (2006b) [no prelo].

[27] Não podendo citar aqui os textos interpretados, apenas menciono algumas traduções de Celan para o português. Há uma tradução brasileira de alguns poemas, *Der Meridian* e outros textos, feita por Claudia Cavalcanti, e uma mais antiga, feita por Flavio Kothe. Vera Lins traduziu a narração *Gespräch im Gebirg*; também há textos esparsos traduzidos por Maurício Mendonza Cardoso e Adalberto Miller, e as traduções de Modesto Carone em *A poética do silêncio*, de 1970. Em que pese a dicção portuguesa, uma visão mais completa da obra obtém-se, porém, com as antologias traduzidas por João Barrento.

[28] Cf. nota 19, PEREZ, J. P. (2006b)

[29] Carta de Celan a Otto Pöggeler, 9 de agosto de 1960. *In*: WIEDEMANN, Barbara. (Hg.) *Paul Celan – Die Goll-Affäre.* Dokumente zu einer ‚Infamie', Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. p. 505s.

[30] Cf. BENN, G. "Probleme der Lyrik". Gesammelte Werke in vier Bänden [Hrsg. Dieter Wellershoff]. Wiesbaden: Limes 1959. Bd. 1. p. 494-532; *TCA. Meridian.* Notizen N. 10, 17, 108, 162, 165, 281, 335, 544, 550, 827, 921; BACHMANN, I. "Frankfurter Vorlesungen". *In*: *Werke. Essays. Rede. Vermischte Schriften.* [Hrsg. C. Koschel, I. Weidenbaum, C. Münster]. München, Zürich: Pieper & Co. 1978; GEHLE, Holger. "Poetologien nach Auschwitz. Bachmanns und Celans Sprechen über Dichtung zwischen 1958 und 1961". In: BÖSCHENSTEIN, B.,WEIGEL, S. (Hg.) *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Vierzehn Beiträge. Frankfurt a. M: Suhrkamp 1998. p. 116-130.

[31] "Rose, reiner Widerspruch. Niemandes Schlaf zu sein unter so vielen Lidern". RILKE, R.M. *Die Gedichte*. Frankfurt a .M: Insel, 1993. Na tradução de José Paulo Paes: "Rosa, ó pura contradição, prazer/ de ser o sono de ninguém sob tantas/ pálpebras." In: RILKE, R.M. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras 1993. p. 173.

[32] Cf. SENG, Joachim. (Hg.) Theodor W. Adorno und Paul Celan. "Briefwechsel 1960-1968". *In*: *Frankfurter Adorno Blätter* VIII, 2003. S. 177-202.

Resumo:

A questão da abertura e do hermetismo na poesia de Paul Celan. Sua obra é considerada hermética pela crítica dos anos 60. O poeta rebate, afirmando, em diferentes contextos, que sua poesia é "aberta". Nos quarto ciclos de *Die Niemandsrose*, a abertura aparece no nível lingüístico, como um processo de questionamento e cisão da lingugem; no nível cognitivo, como possibilidade de conhecimento da história e percepção da efemeridade; no nível ético, designa uma postura, um *ethos* cuja expressão máxima é o amor. No nível da reflexão poetológica, pode ser definida como uma das condições de possibilidade da poesia.

Palavras-chave: hermetismo – abertura – amor

Abstract:

The question of openness and hermetism in the poetry of Paul Celan. His work is deemed hermetic by the literary criticism of the 60's. The poet rebukes the critics, in many contexts, contending that his poetry is "open". At the linguistic level of the four cycles of *Die Niemandsrose*, the openness appears in a process of questioning and schism of the language; at the cognitive level, in the possibility of knowing history and perceiving the ephemeral; at the ethical leve, in the designation of an attitude, an ethos whose utmost expression is love. At the level of poetological reflections, it can be defined as one of the conditions of possibility of poetry.

Keywords: hermetism – openness – love

O PORTAL DO PARAÍSO E A FLORESTA ENFEITIÇADA – UM ESTUDO SOBRE "A ORGIA DOS DUENDES", DE BERNARDO GUIMARÃES[1]

Irineu E. Jones Corrêa

Ao contrário da *doxa* romântica, que tratou o discurso literário como um discurso isolado, intransitiva produção do gênio, na concepção proposta pela análise do discurso, ele participa da heterogeneidade dos discursos constituintes da sociedade a qual se integra. Nem uma produção externa ao cotidiano, nem um produto exclusivo do meio: a obra literária se compõe em interação com a sociedade em que se dá, com o estilo e com a estética com os quais está identificado.

Todavia, há especificidade no discurso literário: forma, metáfora, articulações específicas. Em resumo, ela estaria em sua capacidade em construir "as condições de sua legitimidade ao propor um universo de sentido e, de modo geral, ao oferecer categorias sensíveis para um mundo possível".[2] Problemática e instável, sua existência é dada na complexidade das relações simbólicas das instituições discursivas.

A leitura que procederemos de "A orgia dos duendes" se faz naquela direção: o poema se legitimará na perspectiva de suas relações com a heterogeneidade dos discursos constituintes da própria sociedade na qual ele é escrito. Examinaremos algumas das relações entre o poema, o arquitexto do satanismo literário e os textos ideológicos, que naturalizaram a relação entre natureza, floresta e *terra brasilis*.

1. Um poema de inflexão européia

Os seres da floresta brasílica – getirana, mamangava e outros – são os personagens do poema. Seus pecados são arrolados consoante crenças de origem européia – mula-sem-cabeça foi amante de um bispo, crocodilo foi papa, taturana foi freira e bruxa foi mulher devassa. O vocabulário é eminentemente miscigenado, fazendo convergir para um único discurso falas portuguesas, africanas e tupi-guaranis, que fundaria uma identidade singular, a brasileira, designando seres e coisas – ao final, o poeta apresenta um dicionário mirim. Esta peculiaridade, observada por Bernardo de Magalhães, na contemporaneidade

do nacionalismo modernista de 22, fizeram-no declarar o poema o mais brasileiro da lavra bernardina.[3]

Estudos contemporâneos, entretanto, permitem questionar a observação do crítico. Vagner Camilo propõe uma filiação dos versos bernardinos às correntes alemã e francesa do satanismo, tomando como modelo principal a "Noite dos Walpurgis", episódio do *Fausto,* de Goethe, indicando ainda uma inspiração secundária nos poemas satânicos de Victor Hugo, Théophile Gautier e José de Espronceda. A própria forma adotada pelo poema, a balada, seria influência direta de *Odes e Ballades* hugoanas e "Lenora", de Buerger.[4] Laura de Mello e Souza integra as ações e imagens presentes na orgia dos duendes aos rituais do sabá europeu, ilustrando sua hipótese ao estabelecer um paralelo entre o literário e o pictórico, através da análise comparativa dos versos do brasileiro com o quadro *Dos viejos comendo sopas*, de Goya.[5] A harmonização de tradições européias e brasileiras seria um dos caracteres que valorizariam o poema, não deixando dúvidas sobre a relação de identidade entre as imagens bernardinas e as temáticas diabólica e sexual em circulação no romantismo da Europa, conforme essas últimas são analisadas por Mario Praz.

A cuidadosa argumentação dos trabalhos do crítico literário e da historiadora destaca o caráter europeu do poema, talvez o que melhor esteja submetido a esta influência, de quantos a musa travessa inspirou o ex-estudante da Faculdade de Direito de São Paulo, famoso pelo bestialógico de inspiração rabelaisiana e bocagiana.

Supor uma inflexão européia para as rimas bernardinas não significa, todavia, considerá-las empreendimento poético menor, pois não é possível conceber literatura brasileira sem as respectivas assimilações do que se escrevia na Europa, como pretendeu Cassiano Ricardo.[6] Ao discutir as contradições em torno da atribuição de identidade nacional para a narrativa e a poesia, Antonio Candido observa que a literatura foi a "expressão" da cultura e valores do colonizador e do colono europeizado, predominando sobre as culturas dos povos dominados, uma "peça eficiente do processo colonizador".[7] As imagens recorrentes no processo de conquista – beleza, riqueza e provisão hiperbólicas – do continente americano são exemplos de transfiguração da realidade perfeitamente útil à concretização da empresa colonizadora. Porém, o processo seria duplo: os mesmos valores culturais impostos seriam o "fermento crítico" para uma exposição dos problemas da colonização, com a integração à mentalidade européia, levando à identificação com os aspectos novos que surgem diante do âmbito da nova sociedade que se forma. As projeções relacionando literatura e nacionalismo brasileiro com floresta e índio teriam suas bases aí.

O poema de Bernardo se constitui como obra dessa transição, acompanha um modelo europeu de produção literária, o romantismo, todavia o faz incorporando toda uma mitologia sobre a terra *brasilis*, propondo uma identidade a partir de um modelo comum. Uma certa especificidade, a qual integraria o caráter brasileiro literário, questão fundamental para os românticos: uma espécie de portal do paraíso idealizado por aquele projeto literário.

Das poesias de linhas tortas do poeta, "A orgia dos duendes" é talvez a mais conhecida. Publicada pela primeira vez no livro *Poesias*, 1865, editado pela Garnier, é tratada pelo cânone como modelo de poesia engraçada. Veríssimo distinguiu o conjunto da obra do poeta daquela de seus contemporâneos pela "jovialidade" de seus versos, e as antologias de poesia brasileira escolhem preferencialmente aqueles versos para exemplificar a produção bernardina.

Porém, um ensaio de Candido modula a observação mais antiga, especificando: "É um dos mais notáveis poemas grotescos da nossa literatura, tendo um sentido fácil de comicidade extravagante e um sentido profundo de violência sádica e tenebrosa liberação do inconsciente", oferecendo um patamar mais complexo para a leitura que se faça do poema.[8] Como literatura do satanismo, o poema invoca a presença da temática da morte, de uma perspectiva raramente explorada pelo romantismo brasileiro.

O humor e o riso servem para esconder o impacto da tomada de consciência da informação perigosa. A exigência que elaboração e re-arrumação psicológica que ela faz seria substituída e controlada pelo riso e pela gargalhada. A identificação de "A orgia dos duendes" como uma obra do riso e da graça teria muito dessa função: controlar o impacto do texto na cena romântica, evitando a necessidade de elaborar a originalidade de sua temática em relação ao que era a moda hegemônica entre seus contemporâneos e o modelo idealizado de leitura que se faz do romantismo brasileiro.[9]

A invocação à morte está sempre presente na poesia do Romantismo. Álvares de Azevedo escreve: "Lá bem na extrema da floresta virgem, [...] Ó minha amante, minha doce virgem, eu não te profanei, e dormes pura: [...] deixai que eu durma ali e que descanse, na morte ao menos, junto ao seio dela!". Gonçalves Dias clama: "Não permita Deus que eu morra, sem que eu volte para lá." O tema é sempre tratado com reverência e respeito, nas alturas do discurso belo e sublime.

No texto do satanismo, o tema da morte aparece com outra inflexão, avança sobre a questão da finitude humana de modo radical, dividindo espaço com os prolegômenos da ciência moderna, nascida da alquimia e da luta contra a morte. Em suas origens, o modelo é o da grande literatura clássica. A

Ilíada inicia com uma reflexão do *aedo* diante da pira funerária de Aquiles – a história que é contada ali é uma história de morte. *Odisséia* leva o nome do herói que supera a morte duplamente, voltando para o seu reino e rompendo com o esquecimento que ela significa. O resultado do confronto com os limites da vida e da morte nem sempre é bem-sucedido. Prometeu paga com o suplício eterno a ousadia de roubar o fogo da sabedoria. Adão e Eva foram expulsos do paraíso, e Lúcifer perdeu seu lugar ao lado do Criador, por pretenderem saber sobre os mistérios da vida e da morte, próprios apenas do Senhor. O mito de Fausto seria uma figuração dessa tentativa.

O primeiro livro sobre um doutor Fausto é datado como de 1587. A partir de Goethe, o drama toma lugar nos espaços da grande literatura, um texto no qual as imagens do médico e do anjo das trevas se confundem na exibição de força e vitalidade vencendo a morte e nas nefandas e asquerosas conseqüências dessa heresia desnaturada.

No poema de Bernardo, a identidade com a grande obra alemã é evidente desde os primeiros versos:

Meia-noite soou na floresta
No relógio de sino de pau;
E a velhinha, rainha da festa,
Se assentou sobre o grande jirau (4)

E a rainha co'as mãos ressequidas
O sinal por três vezes foi dando,
A coorte das almas perdidas
Desta sorte ao batuque chamando: (32)

Mil duendes dos antros saíram
Batucando e batendo matracas,
E mil bruxas uivando surgiram,
Cavalgando em compridas estacas. (68)[10]

A imagem da rainha da festa, uma velha, é a convencional para as bruxas. O horário da orgia, a meia-noite, os partícipes da reunião, as almas perdidas, os duendes e as bruxas, não deixam dúvidas quanto ao sentido dos acontecimentos, trata-se de um encontro das criaturas da mesma estirpe degradada que se reúnem no monte Brocken, no episódio da "Noite dos Valpúrgis", de *Fausto*:

Das bruxas corre ao monte Brocken a horda,
O restolhal de pó transborda.
Junta-se ali todo o montão,

No topo monta Dom Urião.
Por paus e pedras tudo acode,
Peida a bruxa, fede o bode. (3961)

Honra, pois, a quem honra cabe.
A velha à frente, já se sabe!
Porca robusta e anciã peralta,
Das bruxas segue toda a malta. (3967)[11]

A evidência dessa inspiração não permite desconsiderar a intertextualidade dos versos da orgia com outras obras. Uma delas, o poema *La ronde du sabbat*, de Victor Hugo, escrito em 1826.[12] O diálogo com o poema francês se constrói num jogo de diferenças e semelhanças.

O espaço dos acontecimentos no poema francês é o grande salão, de negras paredes de um monastério abandonado pelos vivos; na orgia bernardina é a floresta ampla e efervescente. No poema brasileiro a hora é a décima segunda, anunciada pelo relógio do sino de pau, que toca na noite dos trópicos; na ronda hugoana é um eco pálido das badaladas que ressoa no campanário e faz tremer o ar das salas abandonadas e dos campos adormecidos da noite européia.[13] Na ronda, quem preside os trabalhos é Satã, na orgia, uma velhinha é a Rainha da festa. Em ambos os poemas, os personagens são os mesmos, comuns à literatura satânica: bruxas, duendes, seres rastejantes e criaturas diversas da ordem do grotesco. No poema francês, os comparsas convocados pelo diabo são: filhas e irmãs, anões de pés caprinos, vampiros femininos, judeus, boêmios, loucos, espectros, bodes, clérigos imundos. Na orgia dos duendes a coorte é tropical: lagartixas de rabo vermelho e cobras. Nela, aos pecadores e anatematizados são dados nomes próprios, como Magalhães já observou. E são eles que tomam a palavra para desfiarem suas proezas viciadas, enquanto nos versos hugoanos o diabo é o porta-voz da turba. Semelhantes, absolutamente idênticos são a lubricidade dos personagens, a lugubridade do ambiente e o caráter grotesco do conjunto.

No fechamento do poema Bernardo propõe uma variação que, sem escamotear a semelhança com o texto francês, demonstra a sua capacidade em acionar a ironia e o chiste sobre a própria estética romântica, fazendo uso da própria metáfora sublime – diabrura que, segundo Süssekind, haveria de lançar o poeta ao purgatório canônico. Em Hugo, Satã antecipa a chegada da aurora, impondo a todos a palavra mágica, Abracadabra!, com a qual os malditos e desgraçados se precipitam aos infernos. Quase imediatamente amanhece, a luz clareia as arcadas tenebrosas da sala dos túmulos, os mortos repousam em seus lugares.

Em "A orgia dos duendes", quem chega para tanger a súcia é a Morte.

Hediondo esqueleto aos arrancos
Chocalhava nas abas da sela;
Era a Morte, que vinha de tranco
Amontada numa égua amarela. (216)

[...]

"Fora, fora! esqueletos poentos,
Lobisomes, e bruxas mirradas!
Para a cova esses ossos nojentos!
Para o inferno essas almas danadas!" (228)

Um estouro rebenta nas selvas,
Que recendem com cheiro de enxofre;
E na terra por baixo das relvas
Toda a súcia sumiu-se de chofre. (232)

O resultado da intervenção horripilante é uma metamorfose radical. Em contraponto às baixezas e torpezas que dominaram o texto até então, surge uma imagem absolutamente sublime:

E aos primeiros albores do dia
Nem ao menos se viam vestígios
Da nefanda, asquerosa folia,
Dessa noite de horrendos prodígios.

E nos ramos saltavam as aves
Gorjeando canoros queixumes,
E brincavam as auras suaves
Entre as flores colhendo perfumes.

E na sombra daquele arvoredo,
Que inda há pouco viu tantos horrores,
Passeando sozinha e sem medo
Linda virgem cismava de amores. (244)

Uma aparição referendada pela imagem feminina do romantismo canônico brasileiro, das virgens etéreas, desumanamente sublimadas, compostas sobre desejos carnais reprimidos. No contraste que estabelece, Bernardo faz a denúncia que a arte grotesca exercita:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente

> arrimado numa ordem firme, alheia-se sob a irrupção de poderes abissais, se desarticula nas juntas e se dissolve em suas ordenações.[14]

Nessas aproximações se fundamenta a atribuição de um novo e diferenciado valor para o poema de Bernardo, chamando a atenção para o modo original com que trata a experiência da metamorfose, constituinte fundamental da estética do satanismo. A transformação ocorrida na natureza das coisas ali é notável, mas não é incomum: florestas tenebrosas ou monastérios lúgubres se transmudam freqüentemente em jardins floridos, como se pode ler em Gauthier ou em Nodier.[15] Aparentemente original é a substituição dos seres infernais por uma linda virgem. Uma inversão radical daquela transformação da imagem feminina ideal em terrível bruxa, comum aos textos do grotesco e das lendas populares européias, que mimetizam assim a ordem natural das coisas biológicas: da juventude para a velhice, da vitalidade para a degradação.

Estaria colocada nesses termos a identidade européia do poema bernardino. Identidade que se constitui em meio a parcerias da alta literatura – Goethe, Hugo –, produzindo originalidade autoral a partir de arriscados exercícios de releitura. Um trabalho para raros poetas. Qualidades e parentescos a exigirem, desde já, uma revisão do lugar de Bernardo no cânone.

Porém, considerado apenas enquanto um poema europeu, ele não funcionaria no romantismo nacionalista brasileiro, uma vez que estaria na posição de uma negatividade absoluta do sentido que faz acontecer o objeto literário naquele contexto. Conforme propõe Bourdieu, o lugar do escritor é construído, mesmo daqueles mais excêntricos: a obra mais absurda e inexeqüível não se livra do contexto.[16] Mesmo considerando "A orgia dos duendes" como um exercício do contraditório aos modelos vigentes ou reafirmando o seu lugar à margem, o poema desde que apareceu foi integrado ao campo literário, estando, inclusive, nos discursos de enunciação do cânone: as histórias da literatura e as antologias. Seria o caso, agora, elaborar de que modo tal presença existe no romantismo brasileiro. Em nossa perspectiva, como se fora um portal do paraíso.

2. O paraíso terreal, o inferno tropical e a floresta romântica

Em que pesem as qualidades do texto do poema levantadas até agora, a grandeza de "A orgia dos duendes" se consagra naquilo que interfere e altera o imaginário do romantismo e, desde ali, nos valores vigentes no campo literário brasileiro contemporâneo.

A *doxa* que o romantismo recupera e toma para si advém dos textos dos chamados cronistas do desenvolvimento, que reconhecem a floresta e natureza como espaços paradisíacos e, ao mesmo tempo, genuinamente próprios da nacionalidade brasileira. Nesse sentido seriam discursos fundadores da nacionalidade.[17]

A identificação do Novo Mundo com o paraíso é tão antiga quanto os primeiros movimentos da conquista dessas vastas terras pelos europeus. Colombo, extasiado diante do que via, apontara os indícios de estar ali o "*paraíso terrenal*", imaginado por teólogos e santos.[18] Numa temporalidade que se confunde com a dele, Américo Vespúcio anuncia a grandeza que se colocava diante de seus olhos:

> A terra daquelas regiões é muito fértil e amena [...] com selvas amplíssimas e densas, pouco penetráveis, copiosa e cheia de todo gênero de feras. [...] Ali todas as árvores são odoríficas e cada uma emite de si gomas, óleo ou algum outro líquido cujas propriedades, se fossem por nós conhecidas, não duvido que seriam saudáveis aos corpos humanos. Certamente, se o *paraíso terrestre* existe em alguma parte da terra, creio que não deve ser longe destas regiões [...] nunca há invernos gelados nem verões férvidos.[19]

A idéia de paraíso, antes de ser de indivíduos, pertence à cristandade – criação, bem-aventurança e vida eterna após a morte, desejo, pecado e degradação eterna são significantes de antigas crenças e concepções de mundo assimiladas pela doutrina cristã. A partir deles se articulou a função desempenhada pelo discurso da Igreja nas grandes navegações e na conquista das terras além-mar: fornecedor do substrato imaginário para o empreendimento. A descoberta de um caminho para o Oriente contornando a África e a possessão das vastas terras a Oeste, nos séculos XV e XVI, foi uma realização tremenda. Uma ação eminentemente pragmática, de cunho político e mercantil, evidente nos tratados, cartas e comunicações, envolvendo governos e associações mercantis. Contudo, em todos os documentos que se possam ler, emana uma razão pontifícia e religiosa. Em nome da difusão dos ensinamentos de Cristo e da salvação das almas, os decretos papais abençoam as viagens, incentivam a conquista da terra e submissão de seus povos, sem prescindir da violência extrema para a realização dos objetivos.[20]

Um dos pilares da empresa eclesiástica está na idéia da prevalência natural da religião católica sobre as outras: as religiões, mitos e costumes que se lhe opõem são espaços sobre os quais se projetam o terror, o medo e o pecado e, portanto, deverão ser suprimidos ou, no mínimo, adaptados e transformados. Tal qual o interesse do rei e de seus associados, com a antevisão do paraíso

cristão trazendo a possibilidade de uma vida de bonança na terra, um paraíso terreal, convenientemente projetada nas terras além-mar. Todavia, a todo paraíso corresponde um inferno, como está em *Gênesis*. Na concepção herdada do imaginário greco-romano, o inferno era o lugar do outro, espaço habitado por bárbaros e monstros. Um imaginário mais ou menos controlado pela razão renascentista e pelo pragmatismo dos navegadores portugueses, porém, jamais erradicado completamente dos corações e das mentes européias. Ao contrário, ela se manteria atuante, de um modo eficaz para os europeus.

Camões, poeta e soldado, dá conta dessa complexidade. Em *Os lusíadas*, no momento da viagem em que se vêem diante do rochedo dominante da passagem de águas revoltas e perigosas, os marinheiros portugueses alucinam uma visão aterrorizante. A pedra, que domina a passagem, se transmuda em Adamastor, enorme criatura, pronta para se contrapor aos elevados destinos previstos para os aventureiros.

> C'um tom de voz nos fala horrendo e grosso
> Que pareceu sair do mar profundo,
> Arrepiam-se as carnes e o cabelo
> A mi, e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo.[21]

Como que para não deixar esquecer o pragmatismo daquela mão, que escreve e combate, linhas adiante, ainda no mesmo canto, a visão aterrorizante servirá para incentivar a empresa.

> Pois vens ver os segredos escondidos,
> Da natureza, e do úmido elemento,
> A nenhum grande humano concebidos;
> De nobre, ou de imortal conhecimento [...].

A adaptação do mítico aos interesses pragmáticos teve seus fundamentos reforçados na própria experiência dos navegadores. Para Sérgio Buarque, no tempo da expansão ibérico-cristã, a visão do paraíso não seria "uma sugestão metafísica ou uma passageira fantasia, mas uma idéia fixa, que, ramificada em numerosos derivados ou variantes, acompanha ou precede a atividade dos conquistadores nas Índias de Castella". Quando as caravelas transpõem a foz do Senegal, a costa africana, até ali inóspita, revela-se "o espetáculo de um país verdejante, florido e fértil, como a lhes lembrar um sítio encantado", visão que teria seu espelho nas costas das terras transatlânticas.[22] Uma nova imagem que deixaria de ser reflexo para rapidamente se concretizar na materialidade de índios, madeiras, metais, animais e território à disposição do cristão que se aventurasse.

A carta de Pero Vaz de Caminha explicita as complexas relações entre o idealismo e o pragmatismo: o discurso que antevê o paraíso não esquece os medos do outro e do desconhecido.[23] A abundância de água e a profusão de animais, pássaros, peixes, frutos, palmitos e lenha são registradas, a pureza dos índios e índias, sempre nus, é enfatizada e as possibilidades de uma relação pacífica entre eles e os portugueses é repetidamente anotada. Entrementes, o cuidado em manter os exploradores na segurança dos espaços praianos e ribeirinhos, dominados pelos navios e batéis, é declarado sem rodeios. Afastar-se para além daquelas linhas seguras, apenas os degredados.

Idealização dos vastos espaços da *terra brasilis*, cobiça pelas riquezas que ela guardaria e terror das feras que nela habitariam são sentimentos que integram o imaginário dos europeus. José de Anchieta, significante de texto fundador da nacionalidade, louva as primícias da terra:

> Todo o Brasil é um jardim em frescura e bosque e não se vê em todo o ano árvore nem erva seca. Os arvoredos vão às nuvens de admirável altura e grossura e variedade de espécies [...]. Há muitas árvores de cedro, áquila, sândalos e outros paus de bom odor e várias cores e tantas diferenças de folhas e flores que para a vista é grande recreação e pela muita variedade não se cansa de ver.[24]

Entretanto, os contornos utópicos do discurso não significam um desarmamento do espírito, do padre integrado ao exército conquistador, disputando território contra os índios e calvinistas. O espaço paradisíaco é, ao mesmo tempo, ambiente da ferocidade, do pecado e da iniqüidade: "[...] levando continuamente os escravos, mulheres e filhos dos Cristãos, matando-os e comendo-os [...]".[25]

Mentalidade similar impregna o discurso de Jean de Léry, religioso calvinista que esteve na França Antártica. O texto é escritural, fala das gentes, dos animais, da floresta, em detalhes e na perspectiva do uso que o europeu pode fazer de cada espécie, de cada espaço. Diante da grandeza do que vê, o calvinista é bíblico, na afirmação do aspecto divino do espetáculo que presencia: "O Senhor Deus o quanto tuas obras diversas são maravilhas para o mundo inteiro: o que tu fizeste por grande sabedoria! Em suma, a terra estará plena de tua generosidade."[26] Os capítulos seguintes descreverão as provações do europeu nos trópicos, a guerra, a ardileza e as armas dos selvagens, seus costumes pagãos, o canibalismo e o casamento consangüíneo: o inferno na terra.

Para o europeu, os espaços da floresta nunca foram de fácil assimilação. Lugar de sombras e caminhos estreitos sem fim, a floresta seria o ambiente das feras, dos seres rastejantes e voadores, dos proscritos, ladrões e bandidos. Am-

biente das plantas e das ervas, ela seria o lugar dos druidas e os feiticeiros, protagonistas dos ritos secretos e expurgados do cotidiano cristão. A floresta possuiria uma "virtualidade", nela trafegariam as forças de Lúcifer. A floresta guarda o significado da morte, como bem sabia Macbeth.

Nos trópicos, a situação é mais radical, pois os espaços não estão demarcados em suas diferenças e não há distâncias que separem e garantam proteção para os valores civilizados. A terra toda e a floresta se confundem, o único espaço diferenciado está nas estreitas linhas das praias. Nessa conjunção os medos se potencializam. Luxuriante e densa, a selva tropical seria impenetrável para o europeu, nela vivem apenas feras e animais, gêneros que sem demora seriam projetados sobre o índio.[27]

A permanência dos mitos edênicos sobre a floresta e a natureza brasílica é um contraponto importante à dura realidade que foi a interiorização do projeto colonizador, uma história de miséria, fome e doenças e de violências e barbaridades. Transpor as serras, penetrar nos sertões terá exigido que se projetasse sobre esse interior mitologia similar àquela que impulsionou os navegadores portugueses. Uma terra prometida, não apenas das primícias sublimes, mas de uma concretude mineral de tesouros fantásticos em ouro, prata e pedras preciosas.

Entre realizações e frustrações dos desbravadores, o discurso de Simão de Vasconcelos expõe uma visão da riqueza hiperbólica desse paraíso material: "[...] descobriu Sebastião Fernandes uma grande e formosa pedreira de esmeraldas, e outra de safiras".[28]

A terra e a natureza são o palco dos acontecimentos e, ao mesmo tempo, os grandes adversários a serem dominados. Floresta ou sertão, nela a proximidade entre a realização utópica e o fracasso trágico com que personagens históricos e literários ultrapassem facilmente as fronteiras entre o céu e o inferno, regiões que se completam no imaginário.

Quase trezentos anos depois de Anchieta escrever que a floresta brasílica era "um jardim" e cento e oitenta anos após Simão de Vasconcelos argumentar sobre o paraíso em terras brasileiras, a identificação entre floresta-natureza e mitos edênicos seria atualizada pelo romantismo, que as eleva à categoria de imagens constituintes da brasilidade. O exercício resulta na bela e sublime floresta dos textos de Gonçalves Dias e José de Alencar, uma floresta que a arte de Bernardo Guimarães mostra quão grotesca ela pode ser.

3. O PORTAL DO PARAÍSO: VARIAÇÕES EM TORNO DA NATUREZA E DA FLORESTA

O ideário romântico se instalaria propondo valores nacionalistas para a literatura, caractere genotípico do romantismo radical alemão, transposto em

diferentes ritmos pelos países em que o movimento chegou, de acordo com o respectivo substrato político-cultural. No Brasil, em processo de independência política, acontece um entrelaçamento de influências estabelecido através da leitura de obras originais de autores das diversas regiões européias. Porém, a importância da influência francesa na modelagem do romantismo brasileiro se destaca. Por um lado, aconteceu uma relação direta entre intelectuais de Paris e estudantes brasileiros. De outro, as grandes obras alemãs e inglesas estiveram disponíveis, quase sempre, em traduções francesas, caso do *Fausto*, por Gérard de Nerval (1828) e Blaise de Bury (1840), proporcionando uma inflexão relativamente inconsciente, mas importante, na recepção dos textos e do ideário constituinte dos textos.

A requerida apropriação transformadora, marca do romantismo, acontece de modo contraditório, pois, ao mesmo tempo em que a crítica exige um modo poético abrasileirado, os valores simbólicos que estabelecem condições para esta identidade continuam sendo europeus, como evidencia o valor atribuído aos comentários de Ferdinand Denis, Almeida Garret entre outros – sem esquecer a importância da opinião de Alexandre Herculano, sobre a poesia de Gonçalves Dias, para o cânone brasileiro. Contradições constituintes do romantismo brasileiro, aspecto de sua identidade e complexidade.

O manifesto de Gonçalves de Magalhães, publicado em 1836, denuncia os vícios do modelo tradicional da poesia brasileira. Critica o neoclassicismo ainda vigente e aponta os temas a serem privilegiados pela poesia dos trópicos: a Natureza, aspectos físicos e espécimes animais e botânicas inexistentes em outras regiões e, portanto, próprios para os artistas nacionais — palmeiras, aves, galhos, laranjeiras, rios.[29] Proposta que acompanha, quase literalmente, aquela de Ferdinand Denis.[30] Citando referências francesas para as origens do romantismo, especialmente *Études sur la nature* (1784) e *Paul et Virginie* (1787), de Bernardin de Saint-Pierre, ele indica aos europeus o uso que poderiam fazer dos grandes cenários daquelas regiões, desenvolvendo a argumentação que seria assumida pelos líderes do movimento romântico no país.

Entretanto, a importância projetada sobre o texto francês, como fundador do romantismo, coloca em esquecimento a origem alemã do movimento. Benedito Nunes e, mais recentemente, Karin Volobuef acompanham as relações entre a filosofia e as realizações literárias românticas, mostram que a filosofia que pauta o movimento derivaria do criticismo kantiano. De um lado a metafísica do Espírito de Fichte e a metafísica da Natureza de Schelling; de outro, estabelecendo as raízes da visão de mundo romântica, um conjunto

de sistemas e doutrinas, incluindo a teologia sentimental de Schleiermacher e o realismo mágico de Novalis.[31]

No texto de Goethe de *Sturm und Drang*, fonte de inspiração para o romantismo brasileiro, a Natureza se apresenta como depositária de todo o drama humano.

> O intenso sentimento do meu coração pela natureza em seu esplendor, sentimento que tanto me deliciava, transformando em paraíso o mundo que me cerca, tornou-se para mim um tormento intolerável, um fantasma que me tortura por toda parte. [...] Eu via todas as forças insondáveis da natureza agir umas sobre as outras, e juntas se fecundarem na profundeza da terra e sob os céus.[32]

É devida aos *Stürmer* a idéia do gênio, "não o indivíduo com dotes excepcionais, mas aquele que se abandona aos impulsos de sua imaginação", realizando uma "obra livre e independente de toda injunção externa", produto do seu Eu. Idéia transformada em metáfora coletiva pelo romantismo, no qual a feição hiperbólica de versos como "Eu sinto em mim o borbulhar do gênio", de Castro Alves, não supera os limites propostos por Musset: "*Écouter dans son cœur l'echo de son génie*".[33] Subjetivismo e sentimentalismo, melancolia e isolamento, valorização da originalidade e oposição à normativa clássica, interesse pelo caráter nacional e anseio pelo retorno à Natureza.[34] Um retorno que seria uma espécie de re-encontro do homem consigo mesmo – mística que convergiria para aquela que movera o empreendimento jesuítico nas colônias, idéia que moveu os alquimistas, entre eles um certo Doutor Fausto.

Daquela visão da Natureza derivariam duas diferentes posturas. Uma delas, assumida pelo próprio Goethe, retornaria às concepções iluministas das relações entre homem e Natureza, em que o projeto humano é dominá-la, mesmo que com a possibilidade de conseqüências trágicas. O resultado literário seria uma obra como *Fausto*, significante do embate do homem contra as forças naturais. A outra derivação produziria uma postura místico-religiosa, na qual a arte seria religião, o artista seu sacerdote, conforme se estrutura desde os *Fragmentos*, do grupo de Jena.[35]

Na vertente canônica do romantismo francês, moldada por *O gênio do cristianismo* (1802), de Chateaubriand, e confirmada por *Harmonias poéticas e religiosas* (1830), de Lamartine, o diálogo é exatamente com os Schlegel, via Mme. De Stäel, e todo o aspecto radical elaborado por Goethe é recalcado, em favor daquela idéia de natureza que se apresenta como o templo, no qual se realizaria a comunhão entre o mundo sensível e o sentimental.

Essa concepção atravessaria todo o romantismo brasileiro. Desde Magalhães até Castro Alves, que afirma que "Todo universo é um templo".[36] Uma pequena variação da frase *La Nature est um temple où de vivants pilliers*, que inicia um poema de Baudelaire, da ousada e censurada coletânea *Les fleurs du mal*, de 1857.

Floresta, selva, bosque e arvoredo servem de abrigo e cenário para personagens ou são os temas mesmo de toda uma variedade de composições que o romantismo produziu, marcando-os como espaço privilegiado da lírica nacionalista. Já na plenitude do movimento, *A confederação dos tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, confirmaria o enquadre:

> Das Américas plagas venturosas,
> Que às mais plagas do mundo nada invejam,
> Ufana-se o Brasil como a primeira.
> Formosa é sempre aqui a Natureza,
> [...]
> Nesta vasta extensão do Éden terrestre.[37]

Um modelo ao qual já prestara obediência Gonçalves Dias.[38] Para ele, a floresta é o lugar no qual o índio vive a sua plenitude, seus dramas e seus amores.

> Da noite a viração, movendo as folhas,
> Já nos cimos do bosque rumoreja.
>
> Eu sob a copa da mangueira altiva
> Nosso leito gentil cobri zelosa
> Com mimoso tapiz de folhas brandas,
> Onde o frouxo luar brinca entre flores.
>
> [...]
> No silêncio da noite o bosque exala.[39]

Eis que, nesse cenário, ambiente de tantas epopéias e dramas, tantas belezas e elevação, na qual a Natureza se mostra sinônimo de um paraíso de feição indianista, uma velhinha convoca para uma folia grotesca e baixa, abrindo a porta para as profundezas da floresta, um inferno povoado por bruxas, esqueletos, lobisomens, mulas-sem-cabeça, galos-pretos, morcegos, sapos, cobras, lagartixas, crocodilos, diabos e diabinhos, taturanas, getiranas e mamangavas, padres, papas, freiras, condessas e reis reunidos numa dança de luxúria, desejo e pecado. Uma festa na qual ecoariam os rituais antropofágicos indígenas, próprios de feras ou de homens sem alma, uma orgia na qual a presença do índio não aconteceu.

É esse o trabalho que o poema não cessa de realizar: um exercício de revelação do oculto, relativamente tolerado, mas sempre desqualificado pelo discurso canônico. Entretanto, nós vimos acima que a folia bernardina é de alta estirpe – sua legitimação se faz pela convocação dos textos fundadores, da nacionalidade e do romantismo: textos filosóficos, textos místicos, textos políticos, textos literários. A leitura de "A orgia dos duendes" força que o olhar do leitor se reforme, rompendo com a tradição do sublime baseado no recalque, aproximando-se de uma outra tradição de um outro sublime, pautada justamente pela circulação da pena e do olhar sobre o que é mantido fora de cena pela tradição idealista.

Notas

[1] Esse ensaio é parte reformada de capítulo da tese de CORRÊA, Irineu E. Jones. *Bernardo Guimarães e o paraíso obsceno: a floresta enfeitiçada e os corpos da luxúria no romantismo*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de janeiro. Programa de Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro, 2006.

[2] COSSUTA, 2004, *apud* MAINGUENEAU, 2006, p. 65.

[3] MAGALHÃES, Basílio de, 1926, pp. 82-83.

[4] CAMILO, *Walpurgisnacht* e o pandemonismo sertanejo: na trilha do *humour noir*, 1999, pp. 159-179.

[5] SOUZA, 1993, Persistências ínferas, Bernardo Guimarães e o imaginário demonológico, pp. 181-195.

[6] Uma literatura brasileira autóctone absolutamente pura, a partir do indianismo de Gonçalves Dias, negando uma influência de Saint-Pierre e Chateaubriand, assumida pelo próprio poeta. RICARDO. Gonçalves Dias e o indianismo. *In*: COUTINHO, *op. cit*. pp. 70-138.

[7] CANDIDO, 1989, Literatura de dois gumes, pp. 163-180.

[8] CANDIDO, 1993, A poesia pantagruélica, p. 240.

[9] Flora Süssekind chama a atenção sobre isto em "Romantismo com pé-de-cabra". SUSSEKIND, 1993, pp. 139-150.

[10] GUIMARÃES, (1865) 1959, pp. 144-151. Edição organizada por Alphonsus de Guimarães. Ao lado do último verso de cada estrofe, o número daquele, entre parênteses — e assim, daqui para adiante.

[11] GOETHE, (1829?) 2004, pp. 433-469.

[12] HUGO, s/d, Odes et ballades (1828).

[13] *L'esprit de minuit passe, et, répandant l'effroi, Douze fois se balance au battant du beffroi. Le bruit ébranle l'air* [...]. HUGO, *op. cit.*, p. 194.

[14] KAISER, 2003, p. 40.

[15] A metamorfose que Bernardo explora, ele teria conhecido em Gauthier e em Nodier, conforme tratamos em CORRÊA, 2006.

[16] BOURDIEU, 1992. *La conquête de l'autonomie*, pp. 75-164. Ver, também, MAINGUENEAU, 2001, A paratropia do escritor, pp. 27-43 e A vida e a obra, pp. 45-62.

[17] Texto fundador tomado no sentido que utilizou Darcy Ribeiro em RIBEIRO & MOREIRA NETO, 1992. Conceito experimentado também por ORLANDI, 1993.

[18] COLOMBO, 1492. In: RIBEIRO; MOREIRA NETO, 1992, p. 19.

[19] VESPÚCIO, (1503/15004) 2003, pp. 45-47 e p. 184.

[20] RIBEIRO & MOREIRA NETO, *op. cit.* pp. 16-18 e pp. 65-74. Os decretos autorizam dominar, escravizar, matar terras e gentes. Em menos de 100 anos, milhões de índios são mortos e escravizados ou se internam fundo nas florestas centrais. Holocaustos mantidos esquecidos na história humana escrita pelo engenho e arte dos vencedores.

[21] CAMÕES, (1572) 1931, pp. 159-192.

[22] HOLLANDA, 1959, respectivamente p. 17 e p. 10.

[23] CAMINHA (1500), In CASTRO, 1985, p. 39-98 *passim*.

[24] ANCHIETA, 1933, pp. 430-431. O trecho é o preferido das antologias.

[25] ANCHIETA, 1933, pp. 196-240.

[26] LÉRY, (1578) 1994, p. 334. O salmo 104, versículo 24, da tradução huguenote, de 1562 – *O Seigneur Dieu que tes oeuvres divers sont merveilleux para le monde univers: O que tu as tout fait par grand sagesse ! Bref, la terre est pleine de ta largesse* – corresponderia ao salmo 103, versículo 24, na versão romana.

[27] NEVES, 1980, p. 54. Essa questão seria discutida por Manuel da Nóbrega, em pelo menos duas vezes, no discurso sobre a conversão do gentio e nas cartas do Brasil, como observa o autor. Vinculada diretamente ao debate sobre a presença de uma alma divina no índio, apresenta-se central para a política escravista, do índio e do negro.

[28] VASCONCELOS (1663), *apud* LOPES, 1997, pp. 22-23.

[29] MAGALHÃES, 1994, p. 36-37.

[30] DENIS, 1826. In: CÉSAR, 1978, p. 35-82.

[31] NUNES, 1978. In: GUINSBURG, 2002, pp. 51- 74. VOLOBUEF, 1999, pp. 118-129.

[32] GOETHE, (1774), 1971, p. 65.

[33] CUNHA, 1971. O "borbulhar do gênio": metáfora coletiva, pp. 88-94. Os exemplos são de Cunha.

[34] VOLOBUEF, 1999, pp. 29 e 30.

[35] LACOUE-LABARTE. NANCY, 1978, p. 195. Haveria um contraditório a ser examinado em relação à concepção do romantismo como um movimento revolucionário no absoluto, posto o caráter declaradamente reacionário, do ponto de vista político e religioso, das formulações de Novalis e do grupo de Jena. MONTEZ, 2002, pp. 88-102.

[36] CASTRO ALVES, 1966, Poeta (1868), p. 357-358. Inspirado assumidamente em versos de Lamartine, todavia uma pequena variação da frase *La Nature est um temple où de vivants pilliers*, que inicia um poema de Baudelaire, da ousada e censurada coletânea *Les fleurs du mal*, de 1857 — similitude me foi apontada por Celina Moreira de Mello.

[37] MAGALHÃES, (1856) 1994, p. 34 e 36.

[38] Alencar buscaria seu espaço no campo literário a partir da crítica dura e violenta que faz à *Confederação dos tamoios*. Com o debate que se estabelece entre Alencar e os partidários do então chefe do movimento romântico, Gonçalves de Magalhães, entre eles Pedro II, o futuro romancista se vê interlocutor dos principais literatos do Império.

[39] DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. "Leilão de folhas verdes", pp. 378-379.

Bibliografia

ALVES, Antônio de Castro. *Obra completa.* 2ª edição. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966.

ANCHIETA, José de. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões do padre Joseph de Anchieta S.J.*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras e Editora Civilização Brasileira, 1933.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*: gênese et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992.

CAMILO, Vagner. Risos entre pares: poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp, 1997.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de 1° de maio de 1500. In:* CASTRO, Sílvio de (introdução, atualização e notas). *A carta de Pero Vaz de Caminha* – o descobrimento do Brasil. Porto Alegre: LP&M, 1985.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas* (1572). Edição *fac-símile*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1931.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

———. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CÉSAR, Guilhermino (organização e notas) *Historiadores e críticos do romantismo*. Rio de Janeiro: Edusp, 1978.

COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. 4ª ed. v. 3. Co-direção Eduardo de Faria Coutinho. São Paulo: Global, 1997. pp. 70-138.

CUNHA, Fausto. *O romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. Primeira parte. Tradução Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzoni. São Paulo: Editora 34, 2004.

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. Introdução, organização e notas Alphonsus de Guimaraens F°. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1959.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do paraíso*: os motivos edêmicos do descobrimento e colonização do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

HUGO, Victor. *Poésie*. Préface de Jean Gaulmier. Présentation et notes de Bernard Leuilliot. Paris: Seuil, s/d.

KAISER, Wolfgang. *O grotesco*. 1ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LACOUE-LABARTHE, P. e NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire:* theorie de la littérature du romantisme allemand. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

LÉRY, Jean de. *Histoire d'um Voyage faict en la terre du Brésil (1578)*. Texte établi, présenté et annoté par Frank Lestringant d'aprés 2e édition 1580. Un entretien avec Claude Levi-Strauss. Paris: Lê Livre de Poche, 1994.

MAGALHÃES, Basílio de. *Bernardo Guimarães* (esboço crítico). Rio de Janeiro: Typographia do Annuário do Brasil, 1926.

MAGALHÃES, D. J. Gonçalves de. *A confederação dos tamoios*. Apresentação "A rebelião dos indígenas," por Edmundo Moniz; Introdução literária "Aimbire e Iguaçu", por Ivan Cavalcanti Proença; Introdução histórica "O genocídio", por Dalmo Barreto. 3ª edição. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura, 1994.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução Adayl Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. 2ª edição. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MONTEZ, Luiz. Sobre o mito de Goethe "romântico". Forum Deutsch, Revista Brasileira de Estudos Germânicos. Volume VI, 2002, ISSN 1415-5826, pp. 88-102.

NEVES, Luiz Felipe Baeta. *O combate dos soldados de Cristo na Terra dos Papagaios*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978.

NUNES, Benedito. A visão romântica (1978). *In*: GUINSBURG, Jaime. *O romantismo*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 51- 74.

ORLANDI, Eni (org.) *Discurso fundador*. Campinas: Pontes, 1993.

RIBEIRO, Darcy. MOREIRA NETO, Carlos de Araújo (org.). *A fundação do Brasil*: testemunhos, 1500-1700. Petrópolis: Vozes, 1992.

SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno Atlântico*: demonologia e colonização – séculos XVI-XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas*: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Ed. Da Unesp, 1999.

Resumo:

O artigo relaciona o poema "A orgia dos duendes" de Bernardo Guimarães a alguns discursos literários e ideológicos. O diálogo com o arquitexto do satanismo literário e o trabalho com os textos religiosos e políticos que naturalizaram a relação entre natureza, floresta e *terra brasilis*. O poema se constitui na estética do grotesco, fora do padrão romântico idealizado.

Palavras-chave: satanismo – floresta – estética do grotesco

Abstract:

The article relates "A orgia dos duendes", by Bernardo Guimarães, to some literary and ideological speeches. The dialogue with the *architext* of literary satanism and his work with the religious and political texts that have naturalized the relation between nature (forest) and *terra brasilis*. The poem builds itself on the esthetics of the grotesque, beyond the romantic idealized standards.

Keywords: Satanism – forest – esthetics of the grotesque

3. A TRADUÇÃO DE POESIA

FULGOR E RITMO. TRADUÇÃO E ESCRITA EM MARIA GABRIELA LLANSOL E HERBERTO HELDER

João Barrento

Vou sair dos caminhos que mais habitualmente percorro, na prática e na busca de uma poética da tradução, para tentar compreender os de dois autores-tradutores que praticam passagens no limiar, ou nos extremos, do que se pode chamar tradução, nomeadamente de poesia: Herberto Helder, que "muda para português" textos de tradições distantes e ausentes no nosso espaço literário, do Livro dos Mortos do antigo Egipto a poemas de várias línguas ameríndias (cinco livros até hoje); e Maria Gabriela Llansol, que traz à casa, não apenas da língua, mas mais do seu próprio texto, poemas de autores de língua francesa (sete livros, e ainda poemas de Emily Dickinson). Trata-se, em qualquer dos casos, daquilo a que teremos de chamar "poéticas de autor" no mais exacto sentido do termo, e de práticas de escrita que se alimentam – como toda a tradução, mas nestes casos com nuances particulares – da leitura de outros: num caso, para com eles testar os limites da língua, criando espaços que são "baldios da língua portuguesa" (Herberto Helder), no outro para com eles alargar o leque figural do texto próprio, transformando cada poema traduzido em mais uma fala dos respectivos autores, agora figuras transplantadas para uma ampla comunidade textual (caso de Llansol, de cuja Obra muitos dos autores traduzidos/in-corporados são já figuras: Teresa de Lisieux, Rilke, Rimbaud, Dickinson).

Vejamos cada um desses dois casos, o que os distingue e o que os aproxima.

I. "O texto deitado": Tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol

Parto de algumas hipóteses a desenvolver, cujo fio condutor será o da idéia de *homologia* – idéia, aliás, subjacente a qualquer prática de tradução (vd. o que sobre isto já escrevi em *O Poço de Babel. Para uma poética da tradução literária*, pp. 17 segs., 43 segs. e *passim* – entre os princípios orientadores da escrita de Maria Gabriela Llansol e a sua prática de "tradução" de poetas de língua francesa, de tal modo que as fronteiras entre as duas formas de escrita, diversas e afins, se revelam ténues e flutuantes, remetendo ambas as práticas

para um paradigma único de textualidade "fulgorizada". É fundamental entender, em Llansol como em Herberto, que as formas de (re)escrita que, nas respectivas obras, se designam impropriamente de "tradução" não têm autonomia como tal nem cabem em nenhuma teoria da tradução, só podendo, por isso, ser lidas em função das noções próprias de "texto" ou de «poesia». Contrariamente ao que se passa em geral na tradução, a sua relação determinante não é com o texto do outro, mas com o próprio. Só a esta luz se poderá compreender aquele "paradigma único" para que remete a prática llansoliana da deslocação de textos poéticos alheios para o interior de uma escrita que, no limite, rejeita a própria noção de poesia tal como ela é mais geralmente entendida. No caso de Llansol, esse paradigma gera no texto em tradução formas de linguagem que negam todas as teorias e práticas da tradução: "tudo, naquele momento, se dispusera como lavado de novo,/cheirava a acontecimento inesperado da língua" (ATJ, 85).

Eis então algumas das hipóteses de trabalho:

1. O modelo que melhor serve a prática de tradução em Maria Gabriela Llansol não é o (mais corrente) do palimpsesto ("não acredito em palimpsestos", ATJ, 75), mas o da cópia (num sentido muito próprio do termo), presente no seu Texto desde *O Livro das Comunidades* – "porque copiar um texto o abre sem o violar e, quando pensamos que o sabemos de cor, muitas vezes adulteramos o que está escrito/mas *esse adultério é pleno de ensinamentos*, revela-nos *o que o nosso sexo de ler está vendo*, ou desejando, *em contraponto à matéria do texto*/e ao seu pensamento" (OVDP, 144. Sublinhados meus). Diz-se "em contraponto" porque "entre os dois [textos há] o presente que desnoda" (ATJ, 12); e porque "não estamos todos no mesmo presente" (Prefácio a Rilke). Por isso, para M. G.Llansol, traduzir dentro da norma é que seria "violar" (os seus próprios princípios de escrita e aquilo que no outro ainda respira e é transmutável para hoje). Aqui, a tradução é sempre actualizadora e transformadora.

Dessa primeira hipótese derivam várias implicações produtivas para a escrita-em-tradução de Llansol, nomeadamente:

2. A tradução é uma onomaquia, tem a ver com "a disposição de um combate" em que um texto é "vegetalizado". Isto significa que, também nesta passagem que é a tradução, "tornam-se lúcidas as suas nervuras", ou seja, actualizam-se e reacendem-se as suas imagens e cenas-fulgor, desfazem-se os seus nós próprios para os reatar na outra língua como "textura nua". O combate corpo a corpo dá-se aqui entre dois textos, o próprio e o outro, e a luta pode

ser violenta e transfiguradora: tradução «desgrenhada» – diz o prefácio a Rilke –, porque não segue o *Logos* do outro texto, que é «cultura» e, mesmo nos modernos mais modernos, convenção, e agora se transforma em matéria textual viva, de que emergem, compulsivamente, núcleos de significação que vale a pena "fulgorizar" (é por eles, e só por eles, que passam as marcas próprias dessa prática singular de tradução). Essa luta se joga no terreno da descoberta e reconstituição de focos de intensidade alheios que se irão tornar próprios. Por vezes, como em *O alto vôo da cotovia*, a tradução fulgoriza o que não era fulgorizado (ou ainda *não sabia que o podia ser*), sugerindo que há um inconsciente do texto do outro, que este desconhece. A tradução é então um trabalho de revelação, trans-mutação e apropriação da matéria – verbal, existencial e figural – do poema a traduzir (o próprio autor traduzido entra no Texto como mais uma figura).

Daqui:

3. Na tradução llansoliana, contra todos os princípios de "fidelidade", "adequação" ou "equivalência", um texto rebela-se contra o outro (é um "diálogo incómodo", ATJ, 10), vacila por entre as suas linhas, substitui-se-lhe provisoria mas decididamente, "muda a cor e a grafia do A de Rimbaud" (cf. IQC, 38-41). A tradução é uma forma de *des-atenção na intensidade* (cf. M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, 91), e uma pedra acrescentada à construção homofágica da Obra própria, sistema aberto que permanentemente se auto-saqueia, gerando um Texto total, sem princípio nem fim nem fronteiras. Nesse sentido, se poderia dizer que M. G. Llansol não traduz, é antes uma "roubadora de fogo", de fogos, um Prometeu que desloca o fogo morto do Olimpo (de poetas já "clássicos") para outra casa e outra paisagem – outro Lugar –, num movimento de exílio para dentro (do Texto), de "transumância" (*vd.* Verlaine, *Sageza*, 8). Lê sinais no texto do outro e põe o seu próprio texto "a arder sobre eles". É, afinal, o modo de ser próprio deste Texto desde sempre, desde que começou a ler e a reescrever o texto de João da Cruz em *O livro das comunidades*.

4. O texto traduzido é uma *dívida* que se paga (cf. Derrida, o apelo à tradução e a tradução como dívida ou contrato – tal como o texto próprio para Llansol, dívida para com a língua sujeita à "impostura", contrato com o Vivo e os excluídos da História) e uma *dádiva* que se faz, o resultado de um dom ("emprestar sem nada esperar") em que o original se rarefaz para que o seu reverso (a tradução) dê lugar às imagens vivas e o seu rosto faça nascer um

novo rosto próprio. "Cada texto paga por nós. Mas pagar uma dívida alheia não é pagar, é dar", lemos em *Ardente Texto Joshua* (p. 31).

Os textos traduzidos apresentam-se, assim, como "textos deitados" (textos que, à sombra de um original, ou lado a lado com ele, os desafiam na cama hemiplégica da edição bilíngüe), textos "que se movem em várias e singulares direcções porque, como as caravelas triunfantes da minha língua, estão destinados à descoberta sem triunfo" (ATJ, 76), isto é, a tradução é sempre um a-fazer, uma procura e uma espera (pela nova tradução). E no fim, num fim que não virá, "estou em face da poesia sem impostura" (prefácio a Éluard, *Últimos poemas de amor*).

Esta visão absolutamente diferente da tradução parece estar particularmente presente num dos livros de M. G. Llansol, *Ardente texto Joshua*, que tem de ser lido em contraponto com um dos seus volumes de versões (*O alto vôo da cotovia*), um livro em que está quase tudo o que importa entender sobre a tradução como dívida e como dom: que "traduzir" os poetas (franceses) é assim como Teresa de Lisieux traduzindo Joshua (as suas bodas espirituais com ele) nos seus *Cadernos*, e como a autora portuguesa vertendo os Cadernos *e* Teresa em idioma Llansol:

> "______________ que momento de tanta estranheza.
> Preciso de falar com alguém, preciso de lhe dizer que, quando chegar *aqui*, se aperceba de que a imagem concebida pelo ardente texto,
> e aqui *olhada de lado*,
> não é uma tradução, nem sequer uma cena. A narrativa do que se está passando é *um entrando*
> um simples olhar com o corpo vivo de Teresa, tecido do silêncio do não-ver. Eu poderia dizer-lhe que o não-ver é o momento desenhado, e levemente apagado. Mas prefiro dizer nós não podemos ver a vontade de Teresa
> a entrar na palavra do amigo [...]" (ATJ, 63-64)

5. A tradução é em Llansol o exemplo acabado da ligação, de raiz platónica (cf. o *Banquete*) entre duas figuras contraditórias exploradas por Lacan (*vd.* Lúcia Castello Branco, *Os absolutamente sós*, pp. 112-13) – Aporia ("a sem recursos", o impasse) e Poros (o "expediente") – e também exemplo do processo da sedução e do despertar deste último (o original adormecido) pela primeira (o desejo da sua transformação). O princípio textual e desejante do feminino, que dá o que não tem (o outro, na tradução), impõe-se ao masculino (mero conjunto de recursos e técnicas), mudando de lugar (de língua) o fulgor do outro – à semelhança do que faz Herberto Helder com os seus "poemas mudados para português", mas com a diferença de que Herberto

trabalha e quase violenta os limites gramaticais da língua para a renovar (actua mais como "textuante", no plano da sintaxe, do ritmo e das imagens), enquanto Llansol trabalha sobre a substância do outro para fazer nascer um texto próprio com corpo próprio (assume mais o papel de "legente" muito particular, com um "sexo de ler" próprio: o texto traduzido é então "sombra de uma leitura", ATJ, 17). Em ambos os casos, porém, trata-se de buscar os focos de intensidade do outro para os mudar de lugar, como se de casas se tratasse (e trata). O outro é inter-locutor, e entre ele e o seu legente/textuante levanta-se o imperativo de uma instância terceira (sobre esta "terceira voz", *vd.* J. Barrento, *O poço de Babel*, pp. 106-122), que não se pretende "verdade" do texto primeiro, mas um discurso que fala na língua do texto próprio, trazendo à luz "a ordem das causas do insignificado" (J. F. Lyotard, *Discurso, figura*, 34 segs.), a manifestação daquilo que dorme no original, do inconsciente do texto, para lá do significado, que é o que simplesmente tem de ser transportado na tradução que se pretende mais ou menos "fiel" e se fica por aí, enquanto no texto-em-tradução de Llansol os restos do insignificado irrompem aqui e ali como clarão. O resultado é que nos textos assim traduzidos – e isso é comum a Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol – "cheira a acontecimento inesperado na língua" (ATJ, 85); ambos são aquilo que Llansol refere, no prefácio a Verlaine, como "tradutor livre e autor com livre-arbítrio". A diferença é que, enquanto Herberto aposta tudo no "acontecimento inesperado na língua" (na sua sintaxe), em Llansol isso já é esperado no seu Texto, por mais estranho que seja o "acontecimento". A tradução de Herberto sobressalta o leitor português, mas envolve, é encantatória; a de Llansol choca os não iniciados no seu Texto, e toca aqueles que são seus "legentes" e mais facilmente podem intuir e entender o que "está a acontecer" nas suas versões aparentemente arbitrárias.

6. O tradutor – essa figura singular de tradutor que é Maria Gabriela Llansol – é uma "figura intermédia, pelo ler apaixonada" (ATJ, 146), entre leitor e legente. A sua voz é uma terceira instância, entre os textos alheios e os próprios, mas mais próxima destes na sua tessitura textual e imagética, e nos cenários que reinventa a partir da substância dos originais a traduzir. Opera-se, assim, uma trans-figuração que tem como referência (nomeadamente no livro *Ardente texto Joshua*) a grande figura do intermédio, paradigma (teológico) de toda a tradução no Ocidente, que é o *Christus interpres*, Joshua, o grande tradutor de um original inacessível (Deus, ou "o Amigo"). E, não o esqueçamos, Joshua é, nesse processo de tradução do intraduzível, o único que se fez corpo ou Figura (nas outras religiões do texto, o profeta – Moisés, Maomé –

é apenas porta-voz). Entende-se assim talvez melhor o que se diz no prefácio às traduções de Rilke: "O terceiro ser configura-se-me como um Anjo a caminho, ou Figura" (p. 8).

II. Herberto Helder: A respiração das coisas nas palavras

Herberto Helder é um poeta que desde cedo (desde *O bebedor nocturno*, 1968, o seu primeiro livro de versões de textos distantes no tempo e no espaço), assimilou à sua própria obra textos estranhos, por uma via de afinidades electivas que passam essencialmente pela busca da experiência e da palavra elementares e genésicas. Para Herberto, poesia é energia transmutadora e expressão da totalidade dos reinos do vivo (nisso, é certamente o poeta português mais próximo de Maria Gabriela Llansol, que se distancia de toda a poesia que se faz hoje e lhe contrapõe uma noção dessubjectivada e dinâmica de "drama-poesia" – em prosa!). Tal como muitos dos poemas que "muda para português" (a partir de textos "primitivos" de línguas que desconhece – e essa é, na opinião do autor, a sua vantagem em relação aos poliglotas: vd. a nota de abertura de *O bebedor nocturno*) –, a poesia de Herberto Helder, sobretudo dos seus últimos livros (*Última ciência*, 1987; e *Do mundo*, 1994) é um ritual cosmogónico que busca a unidade perdida palavra-coisa, ou pelo menos a coincidência palavra-Nome. Herberto trabalha "naquilo antigo" (*Do mundo*), fora de cânones e códigos correntes, a sua língua é um "idioma demoníaco", próximo do das tradições esquecidas que traz para o espaço do português. "Nessas tradições", escreve Maria Etelvina Santos num dos poucos artigos sobre essa vertente da obra de Herberto, publicado na revista brasileira *Semear*, "ele encontra a mesma linguagem ritualística, uma vontade de expressão simbólica semelhante e os mesmos valores humanos inseridos numa cosmogonia poética; ou também a unidade original de todos os elementos da natureza e a ideia de uma metamorfose contínua... e do poeta como mago" ("Herberto Helder: Territórios de uma poética", *Semear*, nº 4/2000, p. 316).

O que há de interessante e de original nessa prática transcultural de Herberto Helder é o facto de, com isso, "tornar visível um vazio" (Helena Buescu, numa comunicação em inglês, inédita), alargando os limites de um conceito de "literatura mundial" (que já vem de Goethe) a culturas até hoje silenciadas na tradição portuguesa (em particular, nos últimos três livros de versões, as tradições ameríndias), realizando uma "aculturação" em que dá voz ao silêncio, integrando os poemas "mudados" para português no *corpus* da sua própria poesia. Por outro lado – e isso é particularmente significativo quando

se fala de formas de intertextualidade e de transculturalidade produtivas – põe em prática um conceito de poesia em que o produtor (autor) é essencialmente um leitor: agora (como em Llansol) escrever é ler (outros, "outrando-os" em português). E ao fazê-lo, não pela via de uma prática neutra da tradução, mas por uma mudança que abala e estimula os alicerces da língua, introduz na escrita uma *dimensão interactiva e performativa* que transcende a da tradução como "forma" (Benjamin *et al.*), e a que me referirei a seguir com dois exemplos. Tudo isto se insere num sistema universal de vozes comunicantes, caro a Herberto (*vd.* a sua antologia de "vozes comunicantes" na poesia *Edoi Lelia Doura*), com afinidades transversais a tempos e regiões – também este um ingrediente essencial à compreensão do mundo figural e da anulação de barreiras temporais e espaciais na obra de Maria Gabriela Llansol.

Poderíamos, aliás, constatar alguns outros paralelos, mas também diferenças marcantes, em relação ao que se disse atrás sobre a prática translatória de Llansol, nomeadamente:

a) Também Maria Gabriela Llansol vem "tornando visível o vazio/o silêncio" (Helena Buescu), trazendo figuras (que nela são igualmente "vozes comunicantes") da História ou dos dias ao Texto, para aí lhes dar uma existência-outra, de "reais-não-existentes";

b) Também em Llansol se verifica uma convergência entre ler e escrever, também aqui se produz texto lendo outros (em sentido metafórico – as figuras – ou literal – os seus textos). Lendo como legente, o leitor (tradutor) é textuante, co-agente da produção do texto. A diferença em relação a Herberto é que aqui os textos-outros trazidos à casa do texto-próprio vêm de uma tradição e de uma língua próximas. Apesar disso, também em Llansol a tradução é altamente performativa, no sentido de que a experiência-poesia é um acto de transformação na leitura: a tradução torna-se ela própria "legente").

Penso que a prática de Herberto Helder, que, contrariamente a Maria Gabriela Llansol, deixa o outro intacto, intervindo, isso sim, no corpo da língua de chegada, se poderá entender com referência a uma única questão, central na sua obra e nas versões que faz, e que é a da importância do *ritmo na tradução*: traduzem-se essencialmente ritmos, porque é por aí que se pode chegar à *respiração das coisas nas palavras*. Em *Photomaton & Vox*, Herberto já escrevia: "A poesia não é feita de sentimentos e pensamentos, mas de energia e do sentido dos seus ritmos. A energia é a substância do mundo, e os ritmos em que se manifesta constituem as formas do mundo."

É daqui que vem a essa poesia a sua afinidade com os poemas e as tradições que muda para português, transformando a palavra em fala e a fala em

canto (órfico), no qual a palavra assume a condição de hieroglifo. É isso que se ouve nas versões de poemas caxinauá, guarani e outros. E é também, claro, a visão romântica e órfica do poeta-mago, muito presente em Novalis: a poesia é então uma faculdade/um dom comum a várias formas de dizer/fazer humanos, num espaço criativo de metamorfoses permanentes. Assim, tudo é tradução, passagem a outro estado de "verdade poética", de mistério transcendental, que, para os Românticos alemães, é elementar e elemental.

Elementar é também a tendência, o movimento de fundo da poesia de Herberto Helder: o que a alimenta é uma "inocência do devir" (título do livro de Silvina Rodrigues Lopes sobre Herberto Helder) em que "nós temáticos e figuras" veiculam "certos fluxos primordiais: os do sangue, interiores a um corpo e ao mundo como corpo; os da água que, sendo interiores ao mundo, pertencem ao seu princípio e fim; e os do ar, que na respiração ligam o corpo ao seu exterior, tal como o sopro da voz o liga aos que a ouvem" (Silvina R. Lopes, pp. 7-8). Podíamos acrescentar: e os do fogo, que possibilitam a alquimia das linguagens.

Já Hölderlin entendia, num momento de viragem da poesia para uma paradoxal modernidade de raiz grega, que tudo é ritmo. Para Herberto, de forma evidente em muitas versões de textos ameríndios, a poesia estará também essencialmente no ritmo. Mas, que significa "ritmo"? Para a poesia clássica era um aspecto formal inseparável de metros e formas. Para a moderna e contemporânea, ritmo pode ser um andamento que conduz o verso, que gere a sintaxe e o corte da linha (na tradição do verso livre), ou uma música que o informa (na tradição simbolista). Em Herberto Helder não é nada disso: ritmo é para ele o substrato do sentido, o sopro que informa esse sentido no plano do mistério da linguagem encantatória do ritual – e da poesia. Já em Maria Gabriela Llansol o ritmo parece transformar-se todo em energia do vivo que passa para o Texto, e é essa também a substância da linguagem que lhe interessa captar e fazer passar nas suas "traduções" – e fá-lo à luz de si mesma e das suas práticas textuais totalmente prosaicas, apesar do registo "poético", materialmente poético, *poiético* e não metafórico, de muitas páginas dos seus livros. Talvez seja essa a diferença essencial entre um Herberto Helder herdeiro de um primitivismo modernista (veja-se a crítica de Américo Lindeza Diogo a *Ouolof* na extinta *Ciberkiosk*, em 1997) e uma Llansol que quase sempre prescinde de efeitos ritualísticos de superfície para salvar a substância energética que, nos textos a traduzir, acena aos núcleos de fulgor do seu próprio texto e com eles se funde num texto único em que não existe diferença essencial entre ler, escrever e traduzir. Aquilo que na experimentação de Her-

berto coincide ainda plenamente com a noção de "forma" modernista, construção desviante, ganha em Llansol os contornos de texto amorfo (melhor seria dizer: *anamórfico*, por referência a um paradigma do *orgânico*), em muitos aspectos mais "rebelde". Só à luz da obra própria o podemos entender, ainda que não aceitar.

Em Herberto Helder é a sintaxe-limite (que contém em si mundos únicos e ritmos estranhos) que melhor faz passar a energia própria das experiências-limite que derivam de práticas e realidades primordiais – canto, dança e mito – e da "medula primeva da linguagem poética" (Jorge Henrique Bastos). Ritmo é respiração – do mundo e do poema –, como se diz nesta versão de um poema asteca:

> [...] De dentro de ti saem as flores do canto:
> derramá-las sobre os homens, sobre eles as esparzes:
> tu és um cantor!
> – Fruí do canto, todos vós,
> fruí, dançai, entre as flores respira o canto:
> *e eu, cantor, respiro no meu canto.*
> (*Poemas Ameríndios*, p. 35)

Podemos entender agora melhor dois momentos (graus) e dois exemplos dessa experiência dos limites na tradução em Herberto Helder:

O primeiro poderia ser o da mudança para um português-outro (na sintaxe, no vocabulário, limitado e repetitivo, e nas marcas da oralidade) de um poema cosmogónico dos Caxinauá, a partir da versão brasileira de João Capistrano de Abreu: "A criação da lua" (*Ouolof*, pp. 47-75). O próprio Herberto comenta os processos postos em acção nesta mudança de língua e de contexto, insistindo sobretudo na "legitimidade poética" de "desarrumar a língua": "Essa fala, queremos fazê-la nossa. [...] Do descentramento de estrutura entre as duas línguas – captado como legitimidade poética – advém por si só uma força expressiva instantânea em português, um português desarrumado, errado, libertado, regenerado, recriado. A fala anima-se com uma energia material jubilante. É novíssima. [...] No que julgamos ser tradução de poesia, isto é tradução de poesia." (*Ouolof*, pp. 44-45).

O segundo exemplo é o da mudança de lugar (e, assim, também de efeito) de um poema de Emilio Villa (poeta italiano que viveu no Brasil e escreveu em português), que Herberto inclui em *Ouolof*, sem alterar nada, e transformando em libertinagem ("roubar" o poema ao outro) o que antes, ao publicá-lo já em 1964 com menção de autor, fora inocência (Cf. comentários em *Ouolof*, pp. 77-78).

São, ainda, duas concepções performativas da tradução, em graus diferentes (o segundo exemplo mais extremo que o primeiro). No primeiro, dá-se um "trans-torno" (desvio, perturbação da norma) da língua, descentrando-a e criando energias novas no português; no segundo, Herberto "faz como se traduzisse", mas só reproduz: mas esse acto é um gesto que verdadeiramente *traduz*, isto é, leva para outro lado (nesse caso, para a poesia de Herberto Helder, feita de matéria afim). Também aqui, como em Maria Gabriela Llansol, mas de forma ainda mais radical, a tradução se nega a ser palimpsesto: é cópia, no sentido mais libertino e mais inocente do termo. Mas não há tradução (pelo menos de poesia) que não seja cópia para um caderno próprio.

Bibliografia

Versões de Maria Gabriela Llansol:

Verlaine, *Sageza*. Lisboa, Relógio d'Água, 1995.

Rilke, R. M., *Frutos e apontamentos*. Lisboa, Relógio d'Água, 1996.

Rimbaud, *O rapaz raro. Iluminações e poemas*. Lisboa, Relógio d'Água, 1996.

De Lisieux, Thérèse Martin. *O alto vôo da cotovia*. Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

Apollinaire, Guillaume. *Mais novembro do que setembro*. Lisboa, Relógio d'Água, 2001.

Éluard, Paul. *Últimos poemas de amor*. Lisboa, Relógio d'Água, 2002.

Baudelaire, Charles. *As flores do mal*. Lisboa, Relógio d'Água, 2003.

Da Obra de M. G. Llansol:

Inquérito às quatro confidências. Diário III (IQC). Lisboa, Relógio d'Água, 1996.

Ardente texto Joshua (ATJ). Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

Onde vais, drama-poesia? (OVDP). Lisboa, Relógio d'Água, 2000.

Versões de Herberto Helder:

O bebedor nocturno [1968], *In*: *Poesia Toda I*. Lisboa, Plátano Editora, 1973; e *Poesia toda*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

As magias. Versões. Lisboa, Assírio & Alvim, 1988. Também em: *Poesia toda*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

Ouolof. Poemas mudados para português. Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

Poemas ameríndios. Poemas mudados para português. Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

Doze nós numa corda. Poemas mudados para português. Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

Da Obra de Herberto Helder:

Poesia toda. Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

Photomaton & vox. Lisboa, Assírio & Alvim, 1979.

Edoi Lelia Doura (Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa). Lisboa, Assírio & Alvim, 1985.

Outras obras referidas:

Barrento, João. *O poço de Babel. Para uma poética da tradução literária*. Lisboa, Relógio d'Água, 2002.

Blanchot, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard, 1980.

Branco, Lúcia Castello. *Os Absolutamente sós. Llansol. A letra. Lacan*. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2000.

Buescu, Helena Carvalhão. "Making emptiness visible: Appropriation of distant conventions by contemporary poetry (Herberto Helder)" (inédito)

Derrida, Jacques. "Des tours de Babel", in. *L'Art des confins*. Paris, P.U.F., 1985 (trad. brasileira: *Torres de Babel*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2002).

Diogo, Américo A. Lindeza. "Forma e tradução", *Ciberkiosk*

[Arquivo: http://www.ciberkiosk.pt]

Lopes, Silvina Rodrigues. *A Inocência do Devir*. Ensaio a partir da Obra de Herberto Helder. Lisboa, Vendaval, 2003.

Lyotard, Jean-François. *Discurso, Figura*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1979 (ed. original: *Discours, Figure*. Paris, Seuil 1974).

Santos, Maria Etelvina. "Herberto Helder: Territórios de uma poética", *Semear* (Rio de Jaaneiro: PUC), nº 4/ 2000, pp. 305-324.

Resumo:

A compreensão de dois autores como tradutores, aqueles cuja escrita se alimenta da leitura de outros poetas. Neste processo Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder testam os limites da língua.

Palavras-chave: escrita – tradução – limites

Abstract:

The understanding of two authors as translators, those whose writing is nourished by the reading of other poets. Maria Gabriela Llansol and Herberto Helder put the limits of language to a test.

Keywords: writing – translation – limits

FIDELIDADE EM TRADUÇÃO POÉTICA: O CASO DONNE[1]

Paulo Henriques Britto

Na área de Estudos da Tradução, no Brasil, tem certa influência o ideário pós-estruturalista, que pode ser encarado como uma versão contemporânea do ceticismo em sua versão mais radical — não o ceticismo de Hume, mas o de Sexto Empírico. A posição pós-estruturalista pode ser resumida aproximadamente como se segue: os textos não possuem significados estáveis que correspondam a intenções que seus autores tivessem em mente ao escrevê-los (se é que os autores têm controle total sobre suas intenções); só temos acesso a nossas próprias leituras dos textos. Assim, quando dizemos que uma dada tradução é fiel ao original, estamos dizendo apenas que nossa leitura dessa tradução é fiel à nossa leitura do original; nada podemos afirmar sobre os textos em si. Entende-se, pois, que não haja consenso absoluto a respeito dos méritos relativos de duas traduções de um dado texto; se achamos a tradução de um texto feita por A melhor que a feita por B, isso ocorre apenas porque nossa leitura do original se assemelha mais à do tradutor A do que a de B; e nada mais há a se dizer.

Analisando a polêmica entre Nelson Ascher e Paulo Vizioli a respeito dos méritos relativos das traduções de Donne feitas, respectivamente, por Augusto de Campos e pelo próprio Vizioli, Rosemary Arrojo (1993: 24–25) argumenta que

> a tradução de um poema e a avaliação dessa tradução não poderão realizar-se fora de um ponto de vista, ou de uma perspectiva, ou sem a mediação de uma "interpretação". Portanto, a tradução de um poema, ou de qualquer outro texto, inevitavelmente, será fiel à visão que o tradutor tem desse poema e, também, aos objetivos de sua tradução. [...] Tanto Paulo Vizioli quanto Augusto de Campos são "fiéis" às suas concepções teóricas acerca de tradução e acerca da poesia de Donne, e, nesse sentido, tanto as traduções de um, como de outro, são legítimas e competentes. Inevitavelmente, as traduções de cada um deles agradarão aos leitores que, consciente ou inconscientemente, compartilharem de seus pressupostos, e desagradarão àqueles que, como Ascher, já foram seduzidos por pressupostos diferentes.

Em Arrojo (1999: 45) a autora defende a mesma posição:

> Contudo, se concluímos que toda tradução é fiel às concepções textuais e teóricas da comunidade interpretativa a que pertence o tradutor e também aos objetivos que se

> propõe, isso não significa que caem por terra quaisquer critérios para a avaliação de traduções. Inevitavelmente [...] aceitaremos e celebraremos aquelas traduções que julgamos "fiéis" às nossas próprias concepções textuais e teóricas, e rejeitaremos aquelas de cujos pressupostos não compartilhamos. Assim, seria impossível que uma tradução (ou leitura) de um texto fosse definitiva e unanimemente aceita por todos, em qualquer época e em qualquer lugar. As traduções, como nós e tudo o que nos cerca, não podem deixar de ser mortais.

A argumentação, num primeiro momento, parece inatacável: sem dúvida, jamais temos acesso a coisas-em-si, porém somente a nossas percepções delas, inevitavelmente marcadas por características individuais nossas. Assim, ao avaliar traduções, estaríamos apenas afirmando nossa maior ou menor adesão aos pressupostos do tradutor, e não diríamos nada a respeito da tradução em si; toda e qualquer discordância entre avaliações de uma mesma tradução feita por analistas diferentes decorreria apenas do fato de que os contendores partem de pressupostos diferentes. Mas há aqui um problema: o argumento de Arrojo não se aplica apenas à tradução. Se ele é válido, ele deveria se aplicar também aos outros campos do saber nos quais não se tem acesso direto à essência do real em si – isto é, a todos eles.

Recentemente, a propósito da publicação de dois livros sobre a teoria das cordas, vários artigos (v., por exemplo, Holt, 2006) dirigidos ao público leigo têm abordado essa importante controvérsia no campo da física. Para alguns cientistas, a teoria das cordas não é sequer uma teoria científica; para outros, é o caminho que levará à tão sonhada unificação da teoria geral da relatividade com a mecânica quântica. Ora, se adotamos o ponto de vista defendido por Arrojo, diremos que em física, como em tradução, não temos acesso à realidade-em-si, porém apenas a representações de aspectos dela; assim, aqueles que adotam os pressupostos por trás da teoria das cordas – entre eles, a idéia de que o mais importante critério para se julgar um modelo científico é o estético (beleza, simplicidade) – tenderão a defender a teoria das cordas, enquanto os que "foram seduzidos por pressupostos diferentes" não a aceitarão. Por que os físicos não se contentam com essa constatação? Por que realizam experimentos, publicam livros e artigos, defendendo ou atacando essa ou aquela posição?

E aqui tocamos no cerne da questão. O ponto de partida de Arrojo procede, mas a conclusão a que ela chega não se sustenta. É verdade que não temos acesso direto ao real e que todas nossas opiniões são qualificadas pelos nossos pressupostos, mas essa constatação *não* leva à conclusão de que todas as traduções, ou todas as teorias, são igualmente "legítimas e competentes". Pelo contrário, é precisamente *porque* não temos esse acesso direto ao real que é

necessário analisar, discutir e tentar estabelecer consensos, ainda que parciais – pois se o real se oferecesse diretamente como evidência à inteligência humana, o que haveria para discutir?

Assim, em princípio não há motivo pelo qual a questão específica que nos interessa aqui – a dos méritos relativos das traduções de Donne feitas por Campos e Vizioli – não possa ser discutida a partir da formulação de hipóteses, análise de dados concretos e argumentos racionais, tanto quanto qualquer questão em outros campos do saber. Com base em conversas com vários colegas de profissão, creio poder afirmar que, se fosse feita uma pesquisa de opinião entre os tradutores de poesia brasileiros da atualidade, uma maioria expressiva diria que as traduções de Donne feitas por Campos são melhores do que as assinadas por Vizioli. Não se está negando que Vizioli tenha sido um tradutor sério, respeitado por seus pares, e que suas traduções sejam "legítimas e competentes". A pergunta que se coloca é: por que motivo muitos tradutores de poesia – talvez a maioria deles – consideram as traduções de Campos melhores que as de Vizioli? Responder que isso se dá porque a maioria tem pressupostos em comum com Campos e não com Vizioli levaria a uma outra pergunta: por que os pressupostos de Campos têm mais adeptos que os de Vizioli? Neste ponto, valendo-se do foucaultianismo vulgar que se popularizou na área de Letras, alguns, argumentariam: porque Campos tem mais "poder institucional" que Vizioli; por isso as soluções por ele propostas se tornaram "hegemônicas". Mas essa explicação leva a esta outra: por que motivo Campos adquiriu mais "poder institucional" que Vizioli? Não seria possível arriscar a hipótese de que o respeito que ele goza entre os tradutores de poesia se deva a características de seu trabalho de tradutor, características essas que podemos depreender através da análise de suas traduções? Afinal, podemos pressupor que o prestígio de Stephen Hawking entre os físicos deve estar ligado a características de sua produção acadêmica que podem ser explicadas pelos seus pares. Por que motivo não será possível um crítico de tradução fazer algo análogo na sua área de especialidade?

Para nosso estudo de caso, tomemos as traduções propostas por Campos e Vizioli para a famosa "Elegie XIX: Going to bed". A escolha desse poema não é arbitrária: trata-se de uma peça geralmente reconhecida como uma das obras-primas de John Donne. Para o tradutólogo Antoine Berman (1995: 148), "Going to bed" é "un poème unique chez Donne, et dans la poésie occidentale"; ele dedicou um livro inteiro à análise de traduções alternativas deste único poema para o francês, também examinando uma para o espanhol (assinada por Octavio

Paz). É de se esperar, pois, que Vizioli e Campos tenham se esmerado ao máximo ao empreender suas traduções de "Going to bed".

Nos quadros abaixo, apresentamos o texto original de Donne, extraído de uma edição respeitada (Honig & Williams 1969: 121–123), lado a lado com cada uma das duas traduções, primeiro a de Vizioli (Donne 1985: 39–41), depois a de Campos (Campos 1986: 55–57).[2]

	Come, Madam, come, *all rest my powers defie*,	Vem, oh senhora, vem, *que ócios não me permito*;
	Until I labour, I in labour lie.	*Fico agitado toda vez que não me agito.*
	The foe **oft-times** having the foe in sight,	Quando o inimigo ao inimigo espreita e escuta,
	Is tir'd with standing though he never fight.	Mais se cansa da espera que da própria luta.
5	Off with that girdle, like heavens Zone glittering,	Tira este cinto, cintilante anel celeste,
	But a far fairer world incompassing.	Que em torno a um mundo mais formoso dispuseste.
	Unpin that *spangled* breastplate *which you wear*,	Desprende logo o peitoral *onde lusis*,
	That th'eyes of *busie fooles* may be stopt there.	Que barra os olhos dos *xeretas imbecis*.
	Unlace your self, for that harmonious chyme,	Despe-te, pois o carrilhão sonoro chama,
10	Tells me **from you**, that now it is bed time.	Dizendo a mim que a hora chegou de ir para a cama.
	Off with that **happy** busk, which I envie,	Abre o teu espartilho, que eu invejo em tudo:
	That still can be, and still can stand so nigh.	*Contudo, ele te abraça; e se mantém, contudo.*
	Your gown going off, such beautious state reveals,	Tua saia, ao cair, revela tal primor,
	As when from flowry meads **th'hills** shadow steales.	Que é igual à sombra a se afastar do campo em flor.
15	Off with that wyerie Coronet and shew	Fora a coroa entrelaçada de metal;
	The haiery Diademe which on you doth grow:	Solta os cabelos, diadema natural.
	Now off with those shooes, and then safely tread	Tira os sapatos, e, sem medo, ora te avia
	In this loves **hallow'd** temple, this soft bed.	Ao sacrário do amor, à cama tão macia.
	In such white robes, heaven's Angels us'd to be	Com essas vestes cândidas, do céu amigo
20	*Receavd by men*; **Thou** Angel bringst with thee	Os anjos *vinham*. Anjo meu, trazes contigo
	A heaven like Mahomets Paradise; and though	Um paraíso igual ao de Maomé; e embora
	Ill spirits walk in white, we easly know,	Haja espíritos maus também de branco, agora
	By this these Angels from an evil sprite,	Sabe-se bem qual anjo é mau, e o bom qual é:
	Those set our hairs, but these our flesh upright.	Um deixa em pé os cabelos, o outro a carne em pé.
25	Licence my roaving hands, and let them go,	Concede uma licença à minha mão errante,
	Before, behind, between, above, below.	Para ir ao meio, encima, embaixo, atrás, adiante.
	O my America! my new-found-land,	Oh, minha América! Oh, meu novo continente,
	My kingdome, safeliest *when with one man man'd*,	Meu reino, a salvo *porque um homem tens à frente*.
	My Myne **of precious stones**, My Emperie,	Tenho aqui minhas minas, meu império aqui;
30	How blest am I in this discovering thee!	Que abençoado sou por descobrir a ti!
	To *enter in these bonds*, is to be free;	*Este acordo liberta a quem ele segura*;
	Then where my hand is set, my *seal* shall be.	Onde coloco a mão, eu deixo a *assinatura*.
	Full nakedness! All joyes are due to thee,	Nudez completa, da alegria o cerne e a polpa!
	As souls unbodied, bodies uncloth'd must be,	Como a alma sai do corpo, o corpo sai da roupa
35	To taste whole joyes. Gems which *you women* use	Para o prazer total. A jóia d*a mulher*
	Are like Atlanta's balls, cast in mens views,	É maçã de Atalanta, que sua dona quer
	That when a fools **eye** lighteth on a Gem,	Lançar aos tolos, a que, vendo a gema bela,
	His earthly soul may covet theirs, not them.	Pensem sequiosos no que é dela, e não mais nela.

Like pictures, or like books gay coverings made
40 For lay-men, are all women thus array'd;
Themselves are mystick books, which only wee
(Whom their imputed grace will dignifie)
Must see reveal'd. Then since that I may know;
As liberally, as to a Midwife, shew
45 Thy self: cast all, **yea**, this **white** *lynnen* hence,
There is no *pennance* due to innocence.
To teach thee, I am naked first; why than
What needst thou have more covering then a man.

Como pintura, ou capa de volume, feita
Visando aos leigos, a mulher também se enfeita;
Mas é obra mística, e seu tema se explicita
Somente àqueles a que a graça nobilita,
Como nós. Sendo assim, que eu te conheça inteira;
Sem pejo vem, e, como diante da parteira,
Mostra-te a mim. Atira longe a *vestimenta*:
Para a inocência *punição* não se apresenta.
Que esperas? Estou nu. . . e as horas se consomem.
Mais cobertura tu desejas do que um homem?

Come, Madam, come, *all rest my powers defie*,
Until I labour, I in labour lie.
The foe **oft-times** having the foe in sight,
Is tir'd with standing though *he* never fight.
5 Off with that girdle, like heavens Zone glittering,
But a far fairer world incompassing.
Unpin that spangled breastplate which you wear,
That th'eyes of busie *fooles* may be stopt there.
Unlace your self, for that *harmonious chyme*,
10 Tells me from you, that now it is bed time.
Off with that **happy** busk, **which I envie**,
That still can be, and still can stand so nigh.
Your gown going off, **such beautious state reveals**,
As when from flowry meads **th'hills** shadow steales.
15 Off with that wyerie Coronet and **shew**
The haiery Diademe which on you doth grow:
Now off with those shooes, and then safely tread
In this loves **hallow'd** temple, this **soft** bed.
In such white robes, heaven's Angels *us'd* to be
20 Receavd by men; **Thou** Angel bringst with thee
A heaven like Mahomets Paradise; and though
Ill spirits walk in white, *we* easly know,
By this these Angels from an evil sprite,
Those set our hairs, but these our flesh upright.
25 Licence my roaving hands, and let them go,
Before, behind, between, above, below.
O my America! my *new-found-land*,
My kingdome, *safeliest* when with one man man'd,
My Myne of precious **stones**, My Emperie,
30 How blest **am I** in this discovering thee!
To enter in these bonds, is to be free;
Then where my hand is set, my seal shall be.
Full nakedness! All joyes are due to thee,
As souls unbodied, bodies uncloth'd must be,

Vem, Dama, vem, *que eu desafio a paz*;
Até que eu lute, *em luta o corpo jaz*.
Como o inimigo diante do inimigo,
Cans*o-me* de esperar se nunca brig*o*.
Solta esse cinto sideral que vela,
Céu cintilante, uma área ainda mais bela.
Desata esse corpete constelado,
Feito para deter o olhar *ousado*.
Entrega-te ao *torpor* que se derrama
De ti a mim, dizendo: hora da cama.
Tira o espartilho, quero descoberto
O que ele guarda, quieto, tão de perto.
O corpo que de tuas saias sai
É um campo em flor quando a sombra se esvai.
Arranca essa grinalda armada e deixa
Que cresça o diadema da madeixa.
Tira os sapatos e entra sem receio
Nesse templo de amor que é o nosso leito.
Os anjos mostr*am*-se num branco véu
Aos homens. Tu, meu Anjo, és como o céu
De Maomé. E se no branco têm contigo
Semelhança os espíritos, disting*o*:
O que o meu Anjo branco põe não é
O cabelo mas sim a carne em pé.
Deixa que a minha mão errante adentre
Atrás, na frente, em cima, em baixo, entre.
Minha América! Minha *terra à vista*,
Reino *de paz*, se um homem só a conquista,
Minha Mina preciosa, meu Império,
Feliz de quem *penetre o teu mistério*!
Liberto-me ficando teu escravo;
Onde cai minha mão, meu selo gravo.
Nudez total! Todo o prazer provém
De um corpo (como a alma sem corpo) sem

	Original	Tradução
35	To taste whole joyes. Gems which *you women* use	Vestes. As jóias que *a mulher ostenta*
	Are like Atlanta's balls, *cast in mens views*,	São como as bolas de ouro de Atalanta:
	That when a fools eye lighteth on a Gem,	O olho do tolo que uma gema *inflama*
	His earthly soul may covet theirs, not them.	*Ilude-se com ela e perde a dama.*
	Like pictures, or like books gay coverings made	Como encadernação vistosa, feita
40	For lay-men, are all women thus array'd;	Para iletrados, a mulher se enfeita;
	Themselves are mystick books, which only wee	Mas ela é um livro místico e somente
	(Whom their imputed grace will dignifie)	A alguns (a que tal graça se consente)
	Must see reveal'd. Then since that I may know;	É dado lê-la. Eu sou um que sabe;
	As liberally, as to a Midwife, shew	Como se diante da parteira, *abre-*
45	Thy self: cast all, yea, this white lynnen hence,	Te: atira, sim, o linho branco fora,
	Here is no penance, much less *innocence*.	Nem penitência nem *decência* agora.
	To teach thee, I am naked first; why than	Para ensinar-te eu me desnudo antes:
	What needst thou have more covering then a man.	*A coberta de um homem te é bastante.*

A forma poética adotada por Donne é o *heroic couplet*: pares de pentâmetros jâmbicos (versos de cinco pés, tendo cada pé duas sílabas) com rimas emparelhadas. A tradução de Vizzioli (doravante abreviada V) é em versos de doze sílabas, e a de Campos (C) em decassílabos. Em termos de correspondência formal,[3] a maioria dos tradutores provavelmente tenderia a concordar que o decassílabo é o verso português mais próximo do pentâmetro jâmbico, por terem ambos dez sílabas. Não obstante, muitas vezes observa-se que, sendo as palavras inglesas mais curtas do que as portuguesas, pode ser vantajoso traduzir-se o pentâmetro jâmbico pelo dodecassílabo, para que o tradutor não seja obrigado a fazer cortes a fim de manter o número de sílabas no português. Como V adota versos de doze sílabas e C, versos de dez, era de se esperar que, ao menos no plano semântico, V fosse mais próxima do original que C. Vejamos se isso de fato ocorre, examinando as tabelas acima.

No texto original, assinalamos em negrito toda palavra ou expressão cujo significado pareça não ter sido transposto na tradução. Tanto no original quanto nas traduções, marcamos em itálico toda passagem cujo sentido tenha sido alterado de forma significativa. Nas traduções, sublinhamos as palavras e expressões que, no plano do sentido, parecem não corresponder a nada que conste no original.

Comecemos contando as passagens assinaladas nas duas traduções. Para facilitar, computaremos uma única vez cada trecho marcado, mesmo que ele contenha dois ou mais itens contíguos; assim, o verso 12 de V e o verso 48 de C contam cada um como uma única ocorrência de itálico. Temos então o seguinte quadro:

	V	C
negritos	13	15
itálicos	11	13
sublinhas	15	2

No que diz respeito às perdas de significado e às alterações de elementos semânticos, as duas traduções se equivalem, com ligeira vantagem para V; por outro lado, V apresenta muito mais acréscimos do que C. Ou seja: ao que parece, a adoção de um metro mais longo em V, embora permitisse diminuir um pouco as perdas e alterações semânticas, teve o efeito contraproducente de obrigar o tradutor a acrescentar um grande número de palavras e expressões que não correspondem a nada que se encontre no original, a fim de preencher as doze sílabas de cada verso. Examinando a primeira tabela mais detidamente, chegamos a uma outra constatação importante: dos 15 acréscimos em V, nada menos que 11 ocorrem em posição final, o que parece indicar que as palavras em questão foram acrescentadas com o duplo objetivo de preencher espaço e também forçar uma rima. Quando verificamos que em C há apenas um acréscimo em posição final, somos levados a concluir que em C, muito mais do que em V, as rimas se dão entre termos que correspondem semanticamente ao original, ao passo que em V, em 11 versos traduziu-se o sentido do original e em seguida acrescentaram-se uma ou mais palavras ao verso para que houvesse rima. Ou seja: em V, o metro mais longo foi a solução encontrada pelo tradutor para compensar sua dificuldade em encontrar soluções que funcionassem ao mesmo tempo no plano do significado e no da rima. Este fato, se comprovado, por si só já constitui um forte argumento em favor da superioridade de C. Examinemos, pois, os 11 dísticos em cujas traduções houve acréscimos na posição final dos versos.

Comecemos com os versos 3–4. Aqui V acrescenta “e escuta” para conseguir uma rima para “luta”, enquanto C rima “inimigo” com “brigo”, utilizando traduções literais para dois termos do original (*foe* e *fight*) que em inglês se ligam pela aliteração, obtendo uma rima para manter a associação entre eles – uma associação que se perde em V. Os verbos do original estão na terceira pessoa, o que foi preservado por V, porém C usou a primeira pessoa para obter sua rima. Temos em C, pois, uma modificação – de terceira para primeira pessoa – a qual permite que se recuperem ao mesmo tempo três características do original: o significado, a rima e a associação fônica entre dois termos que pertencem ao mesmo campo semântico. Aqui, a superioridade de C é clara.

Passemos agora a 11–12. Em V, "em tudo" é acrescentado ao final de 11 e o sentido de 12 é alterado de modo significativo para que o verso possa terminar com "contudo". Também em C houve um acréscimo da expressão "quero descoberto" em posição final; 11 é o único verso em que ocorre um acréscimo nesta tradução. Mas o sentido da segunda ocorrência de *still* em 12 foi mais bem reconstruído em C do que em V. Há em Donne um jogo de palavras com os dois sentidos de *still* – na primeira ocorrência, significa "imóvel"; na segunda, "ainda". O sentido literal do verso é "que consegue permanecer imóvel/tranqüilo, e ainda assim permanecer tão perto [do seio da mulher]". Esta idéia é expressa com maior precisão por "quieto" em C do que por "se mantém" em V.

Em 17–18, a inclusão em V de "te avia" para obter rima com "macia" pode parecer uma mudança de pouca importância. Porém ela aponta para uma idéia que não consta no original, a de que o homem estaria de algum modo *apressando* a mulher, e não apenas convidando-a para o leito. Essa idéia é reforçada pela inclusão de "logo" em 7 e, como veremos adiante, pelo acréscimo bem mais radical feito ao v. 47.

Em 19–20, temos em V a inserção de "amigo" apenas para rimar com "contigo", o que constitui uma alteração sem maiores conseqüências para o significado do trecho.

Em 21–22, o acréscimo de "agora" em C para rimar com "embora" não se justifica do ponto de vista semântico: por que motivo a distinção entre os dois tipos de seres – "*Angels*" e "*evil sprites*" – seria mais clara agora do que antes? De novo, a rima foi a única razão de ser do acréscimo; quanto ao sentido, a presença de "agora" é indesejável.

Em 33–34, temos em V "o cerne e a polpa", uma imagem redundante (pois "cerne" e "polpa" têm mais ou menos o mesmo sentido) que em nada corresponde ao original, porém ocupa quatro sílabas métricas; está claro que o acréscimo visa preencher o metro e proporcionar uma rima conveniente (ainda que inexata no plano fonológico) para "roupa". Em contraste, C rima "provém" com "sem". A rima em C é também inexata, por se dar entre uma sílaba tônica e uma átona. Mas, embora neste trecho do original a rima se dê entre duas tônicas, em outras passagens Donne usa rimas desse tipo — ao todo, quatro vezes. Em 11–12 e 41–42, temos rimas duplamente desviantes, por se darem entre sílabas com acento primário (*nigh*, *wee*) e sílabas ou com acento secundário (*dignifie*) ou átona (*innocence*) e por serem puramente visuais — as letras são iguais, mas o som é diferente; e em 29–30 (*Emperie – thee*) e 45–46 (*hence – innocence*) temos mais uma vez ocorrências de acento primário numa

rima e de secundário na outra. A ocorrência de tais rimas em Donne justifica, a meu ver, as rimas inexatas que encontramos nas duas traduções – as quais, há que reconhecer, são bem mais numerosas e mais desviantes em C do que em V.

Em 35–36, em V o acréscimo "quer" rima com "mulher", mas altera o sentido do original: na lenda, Atalanta lança as frutas de fato, e não apenas quer lançá-las. Aqui C rima "ostenta" com "Atalanta", uma rima que representa um desvio à norma rímica maior do que qualquer exemplo que possamos encontrar no original.

Em 37–38, em V temos "bela", cuja função é rimar com "nela"; C altera um pouco o sentido do original para rimar "inflama" com "dama". Note-se, porém, que o significado de "inflama" o aproxima do sentido de *a fools eye lighteth*.

Em 43–44, "inteira" em V serve apenas para rimar com "parteira"; C altera um pouco o sentido de *shew thy self* para "abre-te" e obtém uma rima incompleta com "sabe". Aqui seria possível criticar C por separar o pronome proclítico do verbo no corte do verso, um *enjambement* mais radical do que podemos encontrar em qualquer passagem do original. Observe-se, porém, que tais e*njambements* radicais são com freqüência utilizados por Campos em suas traduções de poetas de diferentes épocas, como uma espécie de marca pessoal que ele imprime conscientemente ao seu trabalho.

Por fim, em 47–48 temos em V o acréscimo de "e as horas se consomem", nada menos do que seis sílabas métricas e um significado que, além de não corresponder a nada no original, parece ressaltar uma relutância da parte da mulher e uma impaciência da parte do homem que também não constam no texto de Donne. Essa idéia já foi sugerida por "te avia" em 17, e é reforçada no verso final pela substituição de "*to teach thee*" por "Que esperas?" A atribuição de relutância à mulher e impaciência ao homem tem o efeito de tornar mais convencional o erotismo de Donne, na medida em que tais comportamentos fazem parte da representação tradicional das relações entre os sexos. Em Donne (e em C) o poema termina com a idéia espirituosa de que o homem se despe para fins didáticos, enquanto em V a imagem final é o clichê do macho ansioso por copular com uma fêmea que reluta, talvez para provocá-lo.[4] Neste trecho C opta por mais uma rima incompleta, entre "antes" e "bastante", porém utiliza apenas material semântico retirado do original, mantendo a idéia de que o homem se desnuda antes para ensinar a mulher a fazê-lo; por outro lado, afasta-se do original na medida em que fecha o poema com uma afirmativa enquanto Donne (e só nesse ponto V é mais fiel) termina com uma pergunta retórica. Pesados os ganhos e perdas das duas traduções do dístico final, fica evidente a superioridade de C.

Vejamos as demais alterações de significado que encontramos nas duas traduções. Já observamos que nesse quesito, do ponto de vista quantitativo, C e V praticamente se equivalem, com ligeira vantagem para V; resta examinar o aspecto qualitativo. Das 11 ocorrências em V e das 13 em C, podemos deixar de lado algumas que parecem relativamente triviais. Em 20, por exemplo, V transforma "*received by men*" em "vinham", e em 28 a idéia de segurança é trocada em C pela de paz; em 35, tanto em V quanto em C temos "a mulher" em lugar de "*you women*". Ignoremos mudanças de pouca monta como essas e examinemos apenas algumas das alterações mais drásticas.

Comecemos com o par 1–2. "*Until I labour, I in labour lie*" é glosado na *Norton anthology* como "'Labor' in the sense of 'get to work' and in the sense of 'distress'" (Abrams *et. al.*, 1200 n.), um jogo de palavras de difícil tradução que poderia ser vertido literalmente como "até que comece a trabalhar, eu jazo em sofrimento". Em C houve uma recuperação parcial desse significado e do jogo de palavras: como em 1 se fala em desafiar a paz, pode-se entender que "lutar" em 2 representa o ato sexual, e o convite ao sexo aparece metaforizado como um desafio a uma luta – uma imagem que não está no original, mas que substitui a idéia de trabalho como metáfora do ato sexual. Mas V, ao falar em "ócio" e "ficar agitado", não cria nenhuma imagem que possa ser vista como representação da cópula, e a passagem fica um tanto obscura.

Em 6–7, "*spangled breastplate*", vertido de modo razoavelmente fiel em C como "corpete constelado" – "constelado" remete à "constelação" e por conseguinte à "estrela", sendo um dos sentidos de *spangle* "um ponto de luz reluzente" (*Webster's*) – aparece em V como "o peitoral onde lusis". Aqui houve um deslocamento de sujeito: é a mulher e não o peitoral que luz, o que é de pouca relevância. O problema, porém, é que V adota a segunda pessoa do singular ao longo de todo o texto ("vem, oh senhora", "tira este cinto", "tu desejas", etc.), e "luzis" é forma da segunda pessoal do plural. Nada, a não ser a necessidade de rima, justifica esta súbita mudança de número. Igualmente questionável é a escolha de "xeretas imbecis" para traduzir "*busy fools*". "Xereta", embora corresponda à acepção de *busy* aqui – "intrometido" – é termo fortemente coloquial do século XX, e portanto duplamente impróprio para aparecer numa tradução de um poema do século XVI cuja linguagem não comporta nenhum coloquialismo. A impropriedade do termo se acentua quando levamos em conta que Vizioli, segundo Arrojo (1993: 25), acredita que "um poeta do século XVI deve ser apresentado aos leitores do século XX como um poeta do século XVI, sua tradução deve trazer a marca do 'original', deve 'soar' antiga". Além disso, "imbecis" é termo muito mais agressivo do que

fools. Acrescente-se que essas impropriedades semânticas, cujo efeito é o de baixar o registro de modo considerável, ocorrem logo após o uso (incoerente, como já vimos) de uma segunda pessoa do plural, que tem o efeito inevitável de *subir* o registro. O resultado é um choque entre elevado e baixo que não corresponde a nada que se possa depreender no original. Em C, temos aqui "o olhar ousado", uma alteração do sentido de "*busy fools*" em que a noção de "ousadia" substitui as de "intrometido" e de "tolo". As duas traduções, portanto, são pouco fiéis ao original, a de C mais que a de V. Porém, ao misturar pessoas (singular com plural), introduzir um termo excessivamente moderno e coloquial e uma expressão agressiva demais, e criar um choque entre registro elevado e registro baixo, a solução de V é muito inferior à de C: a meu ver, esses dois versos constituem a passagem menos feliz de todo o texto V.

Em 9, V traduz "*harmonious chyme*" por "carrilhão sonoro", uma versão bem mais próxima do sentido do original do que o "torpor" de C. Por outro lado, V perde o sentido de "*from you*", recuperado por C. Nesta passagem, em que nada de muito importante está em jogo, V é mais fiel do que C.

Já discutimos a parelha 11–12. Passemos, pois, a 27–28. "*My new-found land*" é vertido de modo mais próximo ao original em V do que em C (cuja solução, "terra à vista", embora não literal, é, no entanto, perfeitamente apropriada ao contexto de descobertas marítimas). Em 28, o sentido do verso é "meu reino, mais seguro quando é povoado por um único homem", havendo aqui um jogo de palavras entre substantivo *man* ("homem") e o verbo *to man* ("povoar", uma acepção hoje obsoleta) que não foi recriado nem em V nem em C. Aqui Donne usa o numeral *one* e não o artigo indefinido *a*, para deixar claro que o que está em jogo é a existência de apenas um homem a "povoar" a mulher-território. Porém o que lemos em V é "a salvo porque um homem tem à frente", o que não capta o sentido do original – é como se a alternativa fosse um reino sem ninguém à sua frente, desgovernado. Em C, por outro lado, lemos "Reino de paz, se um homem só a conquista"; aqui a idéia de segurança foi substituída pela de paz, mas o que me parece mais importante é que foi mantido o sentido de "*one man*": a mulher é um reino que comporta um só homem como população.

Em 29–30, C altera "*discovering thee*" para "penetre o teu mistério", para rimar com "Império". Neste ponto, V é mais fiel que C. Por outro lado, a imagem "mulher" = "mistério" vai aparecer abaixo, em 41; assim, C está utilizando material semântico que existe no original, ainda que em outro trecho.

Em 31–32, temos um paradoxo típico de Donne:[5] "*To enter in these bonds, is to be free.*" C mantém-se bem próximo do original: "Liberto-me

ficando teu escravo." A versão de V, "Este acordo liberta a quem ele segura", não deixa clara a oposição entre prisão e liberdade, pois "acordo" não sugere a idéia de servidão expressa por *bonds*. No verso seguinte, *seal* foi vertido literalmente como "selo" em C, mas alterado para "assinatura" em V com o fim de rimar com "segura". A imagem do selo é mais apropriada que a de assinatura, já que a comparação é com o gesto de um homem que põe a mão num corpo de mulher. As soluções de C são aqui muito superiores às de V.

Em 37–38, a oposição entre *theirs* e *them* foi sem dúvida mais bem recuperada por V ("dela"–"nela") do que por C ("ela" remetendo a "gema" em oposição a "dama"). Quanto às modificações feitas por C neste trecho, como vimos acima, elas utilizam material semântico que já constava do original.

Em 45–46, "*white linen*" aparece como "vestimenta" em V – uma mudança do específico para o geral que ocorre com freqüência em tradução, e pode ser aceita como uma estratégia justificável. No contexto em questão, porém, a referência à alvura do linho é importante, pois vem associada à idéia de inocência do verso seguinte. Aqui C aqui está bem mais fiel ao original. Em 46, ambas as traduções fazem alterações significativas, ainda que não drásticas, no sentido de Donne: *pennance* é vertido como "punição" em V, e *innocence* como "decência" em C. Este é o verso que difere nos originais usados pelos dois tradutores; cada um usou uma variante.

No que diz respeito às omissões – assinaladas em negrito nas tabelas – as duas traduções estão bem próximas, e a maioria dos elementos suprimidos é de pouca importância – p. ex., tanto em V e C falta um elemento correspondente a "*th'hills*" em 14, e em ambas falta uma adjetivação correspondente a "*hallowed*" em 18. Como já observamos, neste quesito V leva uma pequena vantagem sobre C: em 22, o adjetivo *ill*, cujo sentido é relevante no contexto, é omitido em C, porém conservado em V.

Idealmente, deveríamos analisar agora os recursos formais do original em oposição às duas traduções, nas linhas do que foi feito em trabalhos anteriores (p. ex., Britto, no prelo *a* e *b*), mas por considerações de espaço limitaremos nossa análise aos aspectos semânticos, fora os comentários acima referentes a escolhas métricas e a rimas imperfeitas. Podemos, pois, fazer um balanço geral do que foi visto.

A primeira diferença que chamou a nossa atenção num cotejo entre o original e as duas versões foi o fato de que V usa dodecassílabos para traduzir os pentâmetros jâmbicos do original – ou seja, versos de dez sílabas – enquanto C utiliza decassílabos. Em tese, já que o inglês é um idioma menos polissilábico que o português, V teria condições de se manter mais fiel ao

sentido do original do que C, por contar com duas sílabas adicionais em cada verso. Verificamos, porém, que

(a) as omissões semânticas são mais ou menos equivalentes em número e relevância nas duas traduções;

(b) V contém muito mais acréscimos de material semântico inexistente no original do que C, sendo que na maioria dos casos esses acréscimos foram feitos no final do verso. Ou seja, para muitos dos versos de Donne, encontramos em C soluções que ao mesmo tempo recuperam o sentido do original e estabelecem rimas na tradução, enquanto que em V temos uma expressão para captar o significado e outra para fazer a rima. P. ex., em 3–4 "e escuta" aparece em V apenas para rimar com "luta", enquanto C rima "inimigo" com "brigo"; outros exemplos estão em 11–12, 21–22, 33–34);

(c) quanto à alteração do sentido do original, na maioria dos casos as alterações em C são menos drásticas ou menos relevantes do que as em V. Assim, V é mais fiel que C em 9 ("*harmonious chymes*"), um detalhe sem maiores conseqüências, mas em 32, uma passagem em que está em jogo um paradoxo tipicamente donniano, C recupera o paradoxo e V o perde; exemplos semelhantes estão em 1–2 e 11–12;

(d) em uma passagem (7–8), V traz uma forma de segunda pessoa do plural embora todo o resto da versão empregue a forma singular, e recorre a um termo coloquial do século XX que, além de não estar coerente com o resto do texto quanto ao tom, contraria a intenção manifesta do tradutor de simular uma linguagem antiga;

(e) ao longo do texto, três mudanças e acréscimos feitos por V têm o efeito de tornar mais convencional a representação do amor no poema, o que fica particularmente óbvio no dístico final.

Vemos, pois, que é possível argumentar que C é superior a V quanto ao quesito fidelidade, utilizando argumentos razoavelmente objetivos. Dizer que as pessoas que preferem a de Campos à de Vizioli o fazem apenas por compartilharem os pressupostos de Campos e não os de Vizioli não resolve o problema – até porque, como vimos, a prática de Vizioli em ao menos um ponto (v. 8) viola seu próprio pressuposto de que a tradução deve soar tão antiga quanto o original.

Atualmente, nos estudos da tradução, como na área dos estudos literários, é freqüente o argumento de que, como não podemos ter acesso direto a um significado essencial absolutamente estável, devemos adotar um relativismo absoluto – todas as soluções são igualmente válidas e competentes, cada uma em

relação aos seus próprios pressupostos, e nada mais há a dizer. Como não pode haver uma avaliação de tradução absolutamente objetiva e universalmente aceita, avaliar traduções seria uma atividade ociosa. A alternativa que proponho é esta: ainda que não haja um consenso absoluto, e ainda que cada um de nós faça seus julgamentos com base em seus próprios pressupostos, é possível utilizar o discurso racional para fazer avaliações e tecer considerações em torno de traduções, fazendo referência a certas propriedades dos textos traduzidos com relação às quais há um certo grau de acordo entre um bom número de pessoas envolvidas nas atividade de traduzir. Dadas duas traduções de um mesmo texto, A e B, cotejem-se A e B com o original e uma com a outra, linha a linha, sílaba a sílaba, examinando e pesando as diferenças, para se chegar a uma conclusão baseada em fatos (não em impressões subjetivas e conceitos vagos, do tipo "A flui mais que B" ou "A capta melhor o espírito do original que B") e expressa em argumentos lógicos (não, por exemplo, em trocadilhos).

Sem dúvida, os argumentos apresentados no presente trabalho e em outros do mesmo gênero podem ser questionados pontualmente; nem todos concordarão com cada uma de minhas avaliações, nem tirariam as mesmas conclusões. Mas a existência de divergências não nos deve levar à conclusão de que o conhecimento é impossível. Do fato inegável de que é impossível haver a concordância de todos em relação a tudo *não* se segue que não possa haver nenhuma concordância em torno de nada; a ausência de um consenso absoluto não acarreta o dissenso absoluto. A atual polêmica quanto à teoria das cordas não impede que os físicos estejam de acordo em relação a muitas coisas. Nada impede que as discussões acadêmicas na área da tradução sigam os mesmos parâmetros utilizados na física ou em qualquer outro campo do saber: a formulação e o teste de hipóteses, o exame cuidadoso dos dados relevantes, a argumentação racional. É assim – e só assim – que se constrói o conhecimento.

Notas

[1] O autor gostaria de agradecer as leituras atentas de Marcia A. P. Martins e Walter Carlos Costa.

[2] Existem duas versões para o verso 45. Vizioli opta pela que aparece em Honig & Williams (1969); já Campos prefere a leitura "Here is no pennance, much less innocence", que é também a usada por Berman. Os sentidos do negrito, do itálico e da sublinha serão explicitados logo adiante.

[3] Os princípios fundamentais adotados aqui estão expostos em Britto (2002). A respeito dos conceitos de correspondência formal e correspondência funcional, v. Britto (no prelo, *a*).

[4] Devo esta observação a Walter Carlos Costa.

[5] Ver, por exemplo, o verso 13 do "Holy sonnet" de número 14, "*Batter my heart, three person'd God.*"

Bibliografia

ABRAMS, M. H., *et al.* (1974) *The Norton anthology of English literature*. Vol. I. 3rd edition. Nova York: Norton.

ARROJO, Rosemary (1993). "A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne." *In*: *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.

__________ (1999). *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4ª ed. São Paulo: Ática.

BERMAN, Antoine (1995). "Introduction." *In*: *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris: Gallimard.

BRITTO, Paulo H. "Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia". *In*: KRAUSE, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro, Faperj/Caetés/UERJ, 2002.

__________ (2004). "Augusto de Campos como tradutor". *In*: Süssekind, Flora, e Guimarães, Júlio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa / 7Letras.

__________ (no prelo, *a*). "Correspondência formal e funcional em tradução poética". Texto apresentado no congresso "Sob o signo de Babel – literatura e poéticas da tradução", no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, em 9 de dezembro de 2005.

__________ (no prelo, *b*). "Correspondências estruturais em tradução poética". A ser publicado em *Cadernos de Literatura em Tradução*.

CAMPOS, Augusto de (1986). *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

DONNE, John (1985). *John Donne, o poeta do amor e da morte*. Introdução, seleção, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: J. C. Ismael.

HOLT, Jim (2006). "Unstrung". *The New Yorker*, 2/10/2006. http://www.newyorker.com/printables/critics/061002crat_atlarge. Consulta em 4/10/06.

HONIG, Edwin, e WILLIAMS, Oscar (orgs.) (1969). *The major metaphysical poets of the seventeenth century*. Nova York: Washington Square Press.

Webster's third new international dictionary of the English language – unabridged (1976). Chicago: Encyclopædia Britannica.

Resumo:

Discussão sobre concepções atuais de tradução. Comparação de duas diferentes traduções do poeta inglês John Donne, as de Augusto de Campos e Paulo Vizioli.

Palavras-chave: tradução – concepções atuais – Donne

Abstract:

Discussion of current conceptions of translation. Comparison of two different translations of the English poet John Donne, those from Augusto de Campos and Paulo Vizioli.

Keywords: translation – current conceptions – Donne

Dados dos autores:

André Bueno
Professor do departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ.

Francisco Bosco
Doutorando em Teoria Literária pela Faculdade de Letras da UFRJ, poeta e letrista de música.

Solange Rebuzzi
Psicanalista, doutoranda pela UFMG, poeta.

Nonato Gurgel
Doutor em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFRJ.

Álvaro Marins
Doutor em Teoria Literária pela Faculdade de Letras da UFRJ, professor da UniverCidade.

Nilton dos Anjos
Doutorando em Teoria Literária pela Faculdade de Letras da UFRJ.

Eduardo Guerreiro
Doutorando em Teoria Literária pela Faculdade de Letras da UFRJ.

Cristina Monteiro
Doutoranda pela UERJ.

Antônio Carlos Prioste
Doutor em Teoria Literária pela Faculdade de Letras da UFRJ, professor da Unemat.

Eduardo Sterzi
Doutor em Teoria e História Literária pelo IEL-Unicamp, poeta.

Viviana Bosi
Professora da USP.

Ana Isabel Borges
Doutora em Letras Neolatinas pela Faculdade de Letras da UFRJ.

Constança Herz
Doutora em Teoria Literária pela Faculdade de Letras da UFRJ.

Juliana Perez
Professora do Departamento de Anglo-Germânicas da Faculdade de Letras da UFRJ.

Irineu Jones Corrêa
Doutor em Teoria Literária pela Faculdade de Letras da UFRJ, pesquisador da Biblioteca Nacional.

João Barrento
Professor da Universidade Livre de Lisboa, tradutor.

Paulo Henriques Britto
Professor da PUC-Rio, tradutor e poeta.

Organizadora:

Vera Lins
Professora do departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS

1 - Os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de Resumos, em português e inglês, de aproximadamente seis linhas e de três a cinco palavras-chave, também em português e inglês.

2 - Em folha à parte, os autores deverão encaminhar os dados de sua identificação (nome completo, titulação, instituição de vínculo, cargo, publicações mais importantes).

3 - Da Seleção:
O Conselho Editorial envia cada trabalho para dois consultores "ad hoc", que o examinam e lhe atribuem conceitos. Apenas 10 trabalhos serão incluídos em cada número, usando-se o critério de classificação daqueles cuja média de conceitos for a maior.

4 - Do formato dos artigos:

4.1 - 10 a 15 laudas em papel A-4, digitadas em Word, espaço entre linha 1,5; corpo 12. Para facilitar a editoração, não inserir números nas páginas.

4.2 - As Notas e as Referências Bibliográficas devem ser apresentadas no final do artigo de acordo com as normas da ABNT.

4.3 - As citações devem ser diferenciadas por um recuo de 1,0 cm à esquerda.

4.4 - A página deve estar configurada da seguinte maneira:

- margens superior e inferior: 3,0 cm; margens esquerda e direita: 2,0 cm;
- margem do cabeçalho (cf. o comando "configurar página" do Word): 2,0 cm;
- margem do rodapé: 1,5 cm.

5 - Do material entregue para seleção:
Entregar uma cópia em disquete e três cópias impressas, sendo uma cópia com título do trabalho, nome do autor, instituição de origem, endereço, telefone, e-mail e duas cópias sem qualquer identificação do autor. O material entregue não será devolvido.

Para o envio de trabalhos ou outras informações, entrar em contato com:

Terceira Margem
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras - UFRJ
Av. Brigadeiro Trompovsky, s/nº - Cidade Universitária - Ilha do Fundão
CEP: 21.941-590 - Rio de Janeiro - RJ
e-mail: ciencialit@yahoo.com.br
Homepage do Programa: www.ciencialit.letras.ufrj.br

TEMA PARA O PRÓXIMO NÚMERO

TERCEIRA MARGEM ANO XI. NÚMERO 16. 2007

NÚMERO TEMÁTICO: Formação do Brasil moderno –
experiência rural e urbana

Editor convidado: André Bueno

Prazo para envio dos trabalhos: maio de 2007

Os trabalhos também podem ser enviados para: ciencialit@yahoo.com.br

Esta edição da revista Terceira Margem é dedicada à formação do Brasil moderno. Tem como fio condutor os processos que marcam a passagem do campo para a cidade, do mundo rural para o mundo urbano, e suas consequências para a literatura, a cultura e a sociedade. Os estudos nela reunidos estão voltados para problemas estéticos e críticos que marcam o romance, a poesia, o teatro e o cinema ao longo do século XX e começo do XXI em nosso país.

André Bueno

Missão

A *Terceira Margem* (ISSN: 1431-0378) é uma revista semestral publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que tem como objetivo a divulgação de trabalhos de pesquisa originais nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, em literaturas de língua portuguesa e em línguas estrangeiras, clássicas e modernas, em suas interfaces com a filosofia, a história, as belas-artes, a cultura popular, a performance e as ciências sociais. A revista também está aberta a publicações de resenhas críticas, para a avaliação e divulgação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, ela segue fiel ao título rosiano e à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.